

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes

VOLUME XXI, NO. 2, 2000

EDITOR — DIRECTEUR
Francesco Guardiani (*Toronto*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS

Konrad Eisenbichler (*Toronto*)
Giuseppe Mazzotta (*Yale*)
Gabriele Niccoli (*Waterloo*)
Domenico Pietropaolo (*Toronto*)
Olga Pugliese (*Toronto*)
Ada Testaferri (*York*)

MANAGING EDITOR — DIRECTRICE ADMINISTRATIVE
Manuela A. Scarci (*Toronto*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

Albert Russell Ascoli (<i>Berkeley</i>)	Carla Marcato (<i>Udine</i>)
Renato Barilli (<i>Bologna</i>)	Alessandro Martini (<i>Fribourg – CH</i>)
Teodolinda Barolini (<i>Columbia</i>)	Hannibal Noce (<i>Vancouver</i>)
Andrea Battistini (<i>Bologna</i>)	Maria Passaro (<i>Central Connecticut</i>)
Pasquale Caratù (<i>Bari</i>)	Maria Predelli (<i>McGill</i>)
Paolo Cherchi (<i>Chicago</i>)	Alfonso Procaccini (<i>Smith</i>)
Giorgio Fulco † (<i>Napoli</i>)	Lucia Re (<i>UCLA</i>)
Christopher Kleinhenz (<i>Madison</i>)	Walter Stephens (<i>John's Hopkins</i>)
Romano Luperini (<i>Siena</i>)	Edward Tuttle (<i>UCLA</i>)

COPY EDITING — RÉVISION
Sandra Parmegiani (*Toronto*)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI *Quaderni d'italianistica*
Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

EXECUTIVE OF THE SOCIETY — EXÉCUTIF DE LA SOCIÉTÉ

President – Président: Francesco Loriggio (*Carleton*)
Vice President – Vice Président: Dennis McAuliffe (*Toronto*)
Secretary/Treasurer – Secrétaire/Trésorier: Enrico Vicentini (*Toronto*)
Past President – Président sortant: Guido Pugliese (*Toronto*)

Cover: Vinicio Scarci
Typeset by Legas (www.legaspublishing.com)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the
Canadian Society for Italian Studies
Quaderni d'Italianistica est la revue officielle de la
Société canadienne pour les études italiennes

◆ ARTICOLI ◆

GIOVANNI POZZI

Scrittrici mistiche: la voce e gli inchiostri.....5

PAOLO CHERCHI

Elementi ludici nel plagio mariniano.....45

MA DOLORES VALENCIA

Trasmissione e rielaborazione del mito letterario di Polifemo
nella lirica italiana del Seicento: Le *Stanze pastorali* di Tommaso Stigliani.....59

ADAM BOHNET

Matteo Ricci and Nicholas Trigault's Description of the Literati of China.....77

GIULIANA CARUGATI

Dante. Il "breve uso" dell'amore.....93

LAURA BENEDETTI

I paradossi dell'amore. Atlante e Ruggero dall'*innamorato* al *furioso*.....113

JEAN-LOUIS FOURNEL

De l'acquisition par le crime :
le temps des cruautés (lecture du chapitre VIII du *Prince* de Machiavel).....127

◆ RECENSIONI ◆

G. Singh e G. Barfoot. *Il novecento inglese e italiano. Saggi critici e comparativi*.
Pasian di Prato: Campanotto, 1998. Pp. 506.

LUCA SOMIGLI.....141

Franco Zangrilli, *Pirandello nell'America latina*, Edizioni Cadmo, l'iesole 2001.
Pp. 117.

ANTONIO ALESSIO.....143

Dialect Poetry of Southern Italy. Text and Criticism. (A Trilingual Anthology).
Edited by Luigi Bonaffini. New York / Ottawa / Toronto: LEGAS, 1997.
Pp. 511.

SALVATORE BANCHERI.....145

Bolzoni, Lina. <i>The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press</i> . Tr. Jeremy Parzen. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Pp. xxv + 332.	
KENNETH BARTLETT.....	147
Anton Francesco Doni, <i>Contra Aretinum. Teremoto, l'ita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere</i> . Roma: Vecchiarelli, 1998.	
A cura di Paolo Procaccioli. Pp. 101.	
PATRIZIA BETTELLA.....	148
Mario Moroni, <i>La presenza complessa. Identità e soggettività nelle Poetiche del Novecento</i> . Ravenna: Longo Editore, 1998.	
PAOLO CHIRUMBOLO.....	150
Vittorio De Sica: <i>Contemporary Perspectives</i> , Ed. Howard Curle and Stephen Snyder. Toronto: University of Toronto Press. Pp. 2000.	
FRANK BURKE.....	152
Zsuzsanna Rozsnyói. <i>Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi</i> . Ravenna: Longo Ed., 2000. 161 pp. IL 25,000.	
MONICA CALABRITTO.....	155
Karen Pinkus. <i>Bodily Regimes: Italian Advertising under Fascism</i> . Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. Pp. 268.	
VERA F. GOLINI.....	157
Peter Bondanella. <i>Umberto Eco and the open text</i> . Bloomington: Indiana University Press, 1997.	
ROCCO CAPOZZI.....	161
Veronica Franco: <i>Poems and Selected Letters</i> . Eds., transl., Rosalind Jones, Margaret F. Rosenthal. Chicago: U Chicago Press, 1998. Pp. xxvi, 300.	
VERA F. GOLINI.....	163
<i>The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici</i> . Ed. Konrad Eisenbichler. Aldershot, UK: Ashgate, 2001. 19 pls. + xxi + 262 pp.	
GABRIELLE LANGDON.....	164
<i>Gender and the Italian Stage: From the Renaissance to the Present Day</i> . Maggie Günsberg. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. Pp. xi, 275.	
VERA F. GOLINI.....	167
Mineo, Nicolò, ed. <i>Lecture Classensi. Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella Divina Commedia</i> . Ravenna: Longo, 2000. Pp. 237.	
MARY ALEXANDRA WATT.....	170

Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy.

Udine, 24-26 febbraio 1997, ed. Neil Harris. Libri e Biblioteche, 7.

Udine: Forum, 1999.

ANTONIO RICCI.....171

Reflexivity. Critical Themes in the Italian Cultural Tradition:

Essays by Members of the Department of Italian at University College

London. Ed. Prue Shaw and John Took. Ravenna: Longo Editore.

2000. Pp. 226.

HENRY VEGGIAN.....173

Avviso ai lettori

L'articolo di Giovanni Pozzi che si pubblica in questo numero di *Quaderni d'italianistica* è un documento straordinario nato da una doppia occasione: la visita in Canada dell'insigne studioso svizzero nel marzo del 2001 e la pubblicazione, negli stessi giorni, della traduzione ungherese di *Scrittrici mistiche italiane*, la monumentale antologia curata insieme a Claudio Leonardi e uscita a stampa in Italia nel 1988 e di nuovo nel 1996. Giovanni Pozzi si trovava a Toronto per presentare la relazione d'apertura del convegno di St. Michael's College, *Mystics, Visions, and Miracles* (i cui atti sono appena stati pubblicati) e fu in quella occasione che gli chiesi un articolo per i nostri *Quaderni*. Rispose che l'avrebbe fatto riprendendo l'argomento del convegno e dell'opera appena riedita in traduzione. Il lavoro svolto da Padre Pozzi nell'ambito della scrittura mistica (da cui sono nate le edizioni delle opere di Maria Maddalena de' Pazzi, di Angela da Foligno e di Chiara d'Assisi, oltre all'antologia ricordata e a numerosi saggi critici) per la portata dell'ampia operazione di rivisitazione e restauro che ha coinvolto numerosi allievi e collaboratori, per la sua forza intellettuale e per l'assoluta affidabilità filologica nel costituire testi di sicuro riferimento, va senz'altro riconosciuto come fondativo di una nuova realtà critico-letteraria. E questo non solo per la sua descrizione attenta di sterminate, non comuni scritture, ma soprattutto per l'aver egli attrezzato un insieme di parametri critici di lettura e di apprezzamento di questo patrimonio letterario ancora in larga parte inesplorato. Ebbene, è proprio a integrare questo insieme di strumenti critici e di suggerimenti di lettura che si pone il notevolissimo articolo che oggi qui si pubblica. Per mia scelta personale l'articolo si riproduce esattamente come è stato inviato dall'autore, senza neanche alterare lo stile editoriale per le note e per i dettagli bibliografici.

F.G.

GIOVANNI POZZI

SCRITTRICI MISTICHE: LA VOCE E GLI INCHIOSTRI

*Con Femi e Silvia
nelle voci del Niagara*

Caro Guardiani,

quelle voci acquee, diverse e concordi, alte senza frastuono, fattemi da te ascoltare nel circuito di “miracoli, visioni ed estasi”¹ mi stanno in mente così unisone alle voci di donne sante in anni lontani da me raccolte a far coro che oso riproportene l’ascolto. Tanto più in questi giorni in cui la sua ripresa editoriale, del tutto inaspettata, in una lingua a me così distante da restituirmi irriconoscibile la parola originaria², mi riporta alle incognite della fase iniziale di quell’impresa, lo scavo documentario: quelle carte e quegli inchiostri, quei caratteri ora vacillanti, ora elegantemente sicuri, che la pietà claustrale più che non la coscienza letteraria seppe custodire. Carte recluse per secoli da una sorte identica a quella di chi le aveva animate di parole.

Molti degli aspetti che parvero allora a me e alle coadiutrici delle scoperte, sono state poi approfonditi nell’interstizio di questo più che decennio, al punto da farli apparire più che ovvi. Oggi è pacifico che gli scritti in convento costituiscono l’archivio più cospicuo della scrittura femminile fra tardo medioevo e antico regime, per la ragione che lì, oltre al tempo e ai mezzi materiali, c’erano anche le motivazioni che le assicurarono la più lunga durata³. Il deposito appare tanto più in crescita in quanto le ricerche si sono allargate a settori esclusi a priori dal progetto friburghese-fiorentino⁴. Sono stati anche ricuciti gli strappi inferti dall’intransigenza del mio disegno: seguire il solo filone tematico della confessione estatica in senso stretto, con rare concessioni alle forme del trattato e ai testi riflessi. Privilegiare i soli momenti in cui l’esperienza vivente si riversa in modo immediato sulla scrittura, ha spinto in margine ai singoli casi individuali, senza svolgimento organico, i temi poi prediletti dalla riflessione successiva: la scrittura coatta, al seguito d’un programma generale di controllo

ecclesiastico; la preoccupazione primaria di convogliare in canali istituzionali le spinte estatiche; una santità spiata nelle pieghe più intime, con effetti contrastanti sulla psiche delle protagoniste; l'emergere d'una polarità di maschile-femminile, presentata ora in forma di contrasto oppressivo, ora in aspetto di mutua simpatia, non escluso il ribaltamento delle parti, fonte però di sospetti e interdizioni; la possibilità, sul filo di questo rapporto, di delineare una periodizzazione dell'esperienza mistica da parte di donna, con corsi e ricorsi di modelli in cui prevalgono aspetti visionari e altri dove domina l'attenzione sull'interiorità; modelli in cui si dà libero corso al tumulto dei dati patetici e altri in cui l'esuberanza sentimentale è ricondotta a razionalità e sottomessa a disciplina dottrinale; da lì un contrasto di pareri sulla scienza delle donne sante, ora giudicata autonoma e consapevole, ora assoggettata all'imporsi del maschio. Nota dominante è l'accentuazione della polarità maschile-femminile, ciascuna parte con attributi fissi, di dominio e assoggettamento, guida e sequela, verifica d'ortodossia e sottomissione all'esame, indottrinamento e acquiescenza supina, oppressione del corpo a riscontro d'ipotetica elevazione dell'anima. In somma, il direttore spirituale, scrutatore indiscreto e distributore di pene; la figlia, sottomessa a prove molteplici e carnefice di se stessa. L'atto stesso dello scrivere (imposto da lui non in vista di promozione intellettuale bensì come idoneo alla supervisione) causa in lei di fatica nell'apprendere l'alfabeto e nelle stesure eseguite in condizioni disagiate e con afflizione dello spirito. Alla fine, poiché la contemplazione infusa è l'apice dell'esperienza unitiva, l'uomo, provveduto del discernimento degli spiriti, s'impadronisce dei suoi valori speculativi, gettando la depositaria del dono divino nell'ignoranza. Le parole ineffabili da lei ricevute passano al vaglio di chi appena può percepirne l'eco sfumata.

Lo schema (attenuati i più risentiti accenti di parte femminista o secolarizzata) è conforme agli ideali di armonia psichica, equità sociale, uguaglianza dei sessi, corretta dinamica dei poteri; ma appare parziale a chi consideri l'ascetismo *iuxta propria principia* (ogni programma ascetico è insieme autoformativo ed espressione di contro cultura) e tenga d'occhio la sua connessione con l'esperienza unitiva. Sono alla ribalta antropologia e psicologia, scienze sociali e storia del costume. La teologia, al confino. Se richiamata in un territorio che, malgrado tutto, è suo, la teologia non sopisce l'inquietudine di colui che indaga *a posteriori* se messo di fronte ad abusi e distorsioni; tuttavia riconduce la mortificazione umana a un confronto con la sofferenza divina, che coinvolge in misura uguale i due attori, e vede nella figura dell'individuo obbediente e annichilato non il membro di un organismo sociale, ma di un corpo detto per appunto mistico. La

teologia non intende opporre assoluzioni a condanne, sbiancare dove fu nera scialbatura, ma si ricondurre il rapporto uomo direttore — donna diretta al punto in cui si qualifica come spirituale: al fatto che lo spirito è mosso dall'alto e spira dove e come vuole; uomo e donna interpretano, corrispondono. Non raramente la direzione spirituale ha coinvolto, in una specie di imbarazzante e umiliante poliandria spirituale, uno sciamano di individui maschi intorno a una sola creatura femmina toccata dall'eccezione. Tuttavia resta idealmente un confronto a due voci, maschile e femminile, intorno allo stesso soggetto. Nella maggior parte dei casi (perfino in persone culturalmente o psichicamente sprovviste come la Mellini e la Galgani), la verticalità istituzionale del rapporto viene capovolta o almeno controbilanciata in un inquieto regime di alternanze, dove la donna impone il suo sapere se non il volere. La discordia concorde si fonda sulla dualità stessa dei soggetti colloquianti. E deriva dalla compresenza non solo di una duplice voce, ma d'un duplice sguardo sull'oggetto comune dell'indagine: l'essere di io e di Dio. L'apice viene toccato quando i colloquianti, parlandosi in figura di padre — madre, proiettano quella dualità sull'oggetto divino. Allora sia il dire "umano" che "l'esser detto" divino non possono che riferirsi a un due, in quanto affiora la verità che i rispettivi concerti di uomo e di Dio trovano nel due la loro perfezione.

Se la direzione spirituale si considera in questa prospettiva, l'inserzione di controlli istituzionali appare come una deviazione, sia nelle singole applicazioni che nella formulazione di principio, qualunque sia stata l'impostazione mentale nel corso della storia e più marcatamente nel periodo in cui si collocano i testi da me curati in SMI⁵. Pur nelle variegate vicende del suo corso reale e al di là delle intenzioni insondabili che si agitano nel foro interiore, è difficile estirpare dal tessuto spirituale il tumore delle mire politiche e la superstizione della differenza sociale fra uomo e donna. All'oppressione che ha causato sulle anime va congiunta la soppressione di scritti che tolse a molte di queste donne, oltre la serenità del vivere, la felicità del sopravvivere nella memoria letteraria (anche se, per uno di quei rovesciamenti dovuti ai capricci della storia, fattura nonché conservazione di testi più che singolari si devono a storture inquisitorie⁶). Dai lacerti sopravvissuti si può intuire di quale livello fossero gli scritti distrutti di sante mancate, quale quelli d'una Francesca Fabbioni, il cui caso, veramente esemplare, è stato esaminato a fondo con sguardo fermo e animo aperto⁷. Quale sottile discriminare, quali imponderabili abbiano diviso le sorti di sante riprovate e canonizzate in una trafila di rapporti spirituali in

tutto simili, viene lì alla luce se si riporta quell'analisi al caso di Veronica Giuliani, nel cui contesto è intelligentemente inserita. La conclusiva illazione della studiosa, di un potere sulla parola relegato al maschio a riscontro di un potere della scrittura riservato alla femmina, ha valore ermeneutico generale se accoppiata alla contropartita di un sapere della scrittura dell'uno eclissato dal sapere sulla parola dell'altra. Incolta e sottomessa quanto si voglia, la donna ha saputo sviluppare una scienza sacra che non mira ad asserti dottrinali o a sistemazioni speculative, ma è piena di conseguenze di natura teologica su come si possano interpretare l'essere di Dio e il dono della grazia. Scienza dei santi, secondo la felice formula dell'indimenticabile Mino Bergamo⁸. Autonoma rispetto a quella filosofica e teologica, è stata scritta in lessico e grammatica autenticamente sacri e divini, secondo un alfabeto il cui carattere è la santità nel senso proprio di separazione dall'ordinario. Scienza dell'anima, poiché, se la direzione spirituale ha registrato nell'età qui attesa la curva più alta di prevaricazione, ha anche esplorato come mai prima l'interiorità, delineandone la topografia e fissandone una terminologia, non meno adeguata ai suoi fini di quella prescritta per i propri dall'inquadramento scientifico di là a venire⁹. È il linguaggio degli spirituali, precisato allora dai vari van der Sandt, Civoré, Bona, ripreso e se mai inventato sulla viva esperienza da queste donne, illetterate padrone delle proprie espressioni. La fatica dell'apprendimento tardivo a scrivere (*omnis disciplina cum moerore*) ha fruttato una promozione culturale altrimenti impensabile. La riluttanza a stendere in carta la propria intimità, le ha fornite di nuovi strumenti per la conoscenza dell'uomo. Scrive Veronica Giuliani¹⁰: "In queste osservazioni mi pare che vi sia una scuola ove l'anima impara" (D III 1088). La familiarità con l'alfabeto le ha rese consapevoli e talora maestre. Osservarle nell'alfabeto è l'itinerario che porta nella loro intimità.

AUTOGRAFI

Alfabeto anche nel senso originario di saper formare le lettere e farvi corrispondere parole e frasi: due aspetti la cui verifica è qui agevolata dal numero ingente di autografi, per giunta di età relativamente alta rispetto alle scritture di mano femminile di area diversa. Singolarissimo il documento più antico, le *Sette armi* della Vegri, perché copia d'autore d'un trattato omogeneo (non di scrittura occasionale) e perché folto di correzioni,

la cui autografia è stata provata in uno degli studi liminari che hanno dato l'avvio all'antologia qui rivisitata¹¹. La curatrice ha descritto i tempi degli interventi secondo il variare degli inchiostri, comparato con quelli della stesura di base e con altre note stese dalla santa sul suo breviario, e ne ha fissato le modalità: assenza di ritocchi redazionali; revisione puramente linguistica, di ordine grafico e fonetico, non lessicale, condotta secondo due direttive, ben precisabili nonostante la discontinuità dei reperti; nobilitazione del dettato su un modello latino e superamento di abitudini dialettali (oltre alla correzione dei trascorsi grafici). Nella recente ripresa editoriale¹², l'intero materiale variantistico è stato deposto in un apparato, ma rimane un magazzino allo stato di natura, non essendo fiancheggiato da un'analisi sulle dinamiche che l'hanno generato, nemmeno estendendo l'assaggio compiuto dalla Foletti. Né vi fornisce lumi il puntiglioso censimento dei trascorsi di quella, privo d'ogni cenno di catalogazione dei dati che danno un nuovo assetto al testo. Ma ciò dipende dalle eziologie che ispirano ogni impresa ecdotica, fra revisionismi a oltranza e progetti di attrezzature esegetiche. L'impegno correttivo della santa è tanto più rilevante in quanto non condotto in vista di pubblicazione. Conservò il codice presso di sé in gran segreto fino alla vigilia della morte. Un complesso di ragioni intime e contrastanti deve averla spinta a una revisione così diuturna e coerente, eppur così segreta: si astenne da interventi redazionali per una sorta di timore reverenziale verso il testo ritenuto dettato dall'alto. Ma, conscia dei diversi gradi di nobiltà d'una parlata, vi ricamò forme più elette perché fosse degno dell'ispiratore. Scrisse infatti in una letterina, ora annessa all'autografo, quasi ad autenticarne la fonte soprannaturale: "Io da me instessa sopra nominatta cagnola per divina inspiratione scripsi de mia mano propria questo libreto... e in vita mia non l'ò manifestato a persona che sia"¹³.

Al 1491 risale l'autografo del *Transito di Pietro da Mogliano*, della Varano, singolare ritratto agiografico dal vero in cui sono capovolte le parti, in quanto la diretta spirituale tratteggia la figura del direttore. All'anno dopo risale il biglietto estemporaneo del 31 marzo: un grazie a Cristo per un incontro spirituale¹⁴. A partire dal secolo successivo, tralasciando le lettere che costituiscono un caso a parte, abbiamo autografi per l'opera multiforme della Vernazza; per le autobiografie di Galluzzi, Morello, Biondini, Giuliani, Martinengo, Baij, Costarosa; per gli interi diari di Morello, Giuliani, Mellini; e per il trattato dell'Agnesi. Vi si snoda la storia della scrittura in convento. È il capitolo forse più variato, certo il più lungo delle scritture femminili¹⁵. Lì, nel tracciato di due protagoniste contemporanee e di rango uguale, ma di area diversa (appunto la Vegri e la Varano), si

coglie il variare di interpretazioni personali entro un modello calligrafico comune. Oltre, passando dalle cancelleresche alle forme barocche, emerge netto il divario fra scriventi esperte e semialfabetizzate, fra le grafie regolarissime nel tratteggio e nei legamenti della Baij, della Biondini, della Martinengo e i tratti irregolari, le lettere staccate della Giuliani¹⁶. In costei l'assetto della pagina è elementare, la cura dei margini relativa anche quando una mano estranea le traccia un rigo; la Martinengo dispone regolarmente lo scritto in righe perfettamente lineari e in margini uguali sia nelle opere di lunga lena come l'autobiografia che in quelle estemporanee, solo a volte restringendo il formato dei caratteri, tracciati sempre con identica cura; e sempre mantiene i margini, anche se stretti¹⁷. La Giuliani invece è mutevole, ora tracciando grandi lettere e lasciando spazi, ora infittendo la pagina e moderando le grandezze. E tuttavia, pur senza formalità, traccia le sue robuste lettere in righe ben dritti e perlopiù regolarmente spaziate. Il vigore della sua mano è ricordato da lei stessa nella lettera al vescovo locale Codebò, con cui il 21 dicembre 1722 accompagnò il dono di una penna:

Penso che V.S. Ill.ma ne logori molte, ma non come faccio io per non sapere scrivere: ogni volta che scrivo ne mando a male due o tre. Questa che mando non è bona per me (D VI 495).

La Biondini scrive con movimento di penna uguale e posato tanto l'autobiografia che i trattati; e ancor più uguale a se stessa sia nelle lettere che nell'autobiografia è la Baij. Nell'uno e nell'altro caso c'è da chiedersi se costoro non ci abbiano lasciato solo trascrizioni in bella copia, tanto più data la mancanza di pentimenti, che scorgo solo a tratti nell'autobiografia della Biondini quando cancella segmenti di testo con fitte croci decussate. Nemmeno la Giuliani cancella o aggiunge; nonostante il lunghissimo corso redazionale, pentimenti o addendi sono irrilevanti. La Floriani, pur nel corso d'una scrittura analoga, con una mano altrettanto ferma anche se più aderente a modelli correnti, interviene con rapide cancellature e sostituzioni immediate, fatte sicuramente nel corso della redazione e non in fase di revisione¹⁸. Abbiamo qui testimonianze di stesure correnti, non sicure nel caso della Biondini. Giovanna Maria della Croce, scrivendo di getto, lega con tratti costanti le lettere, mentre la Crostarosa, in condizioni analoghe, le stacca con più frequenza¹⁹; così pure la Giuliani, indizio di una protratta fatica nello scrivere nonostante la lunga prova; un travaglio che salta agli occhi dai fogli della Mellini²⁰. Il formato minuscolo e le lettere fitte e serrate (eccetto casi di evidenti infermità alla vista come Vegri o Giuliani) vanno fatte risalire a quella sollecitudine per il risparmio correlata alla professione di povertà. Altrettanto le pagine completamente riempite sui quattro lati. Lo scrupolo della carta consumata ha attraversato la

vita della Giuliani. Scriveva nel 1696: “Se volessi descrivere il tutto... vi andrebbe molta carta e ne ho sempre scrupolo di sprecarne tanta” (D I 526); nel 1717 “Sento scrupolo di consumare tanta carta” (D III 1155); e l’anno dopo: “Non sto a dire ad una ad una le pene passate, perché vi vorrebbe di molta carta ed io ho scrupolo di lograre questa” (D I 227). Senza troppo calcare, però risalta la diversità di marginatura che corre fra una lettera giovanile della Martinengo e l’autobiografia, dove anche si sorprende una notevole differenza fra la scrittura agile, ma aderente a modelli della prima e la più sobria e personale della seconda²¹. Non tutto risale a disposizioni individuali. Nel tranquillo procedere, uguale da foglio a foglio, di scritture continuate per anni, come quelli della Biondini, della Baij, si specchia il flusso regolare della vita reclusa, l’uniformità del tono che regolava la recita delle preghiere comuni, la disciplinata emissione della voce durante le letture del refettorio, la stessa moderazione del comportamento. Anche lo scrivere era atto comune, non limitato a scritture intorno a fatti personali. Prosperò un’educazione a regime interno, con applicazione probabile dei manuali allestiti per lo scrivano professionista.

La documentazione autografa delle scritture intime serve anche da traccia per una valutazione della competenza ortografica a riscontro della progressiva padronanza dei segni alfabetici, tanto più chiarificatrice in casi di scriventi semialfabetizzate confrontate con una padronanza linguistica di stampo orale e dialettale. Nella Morello, un tracciato calligrafico sicuro nei tratti e ben perseguito nei legamenti, s’accompagna a una diffusa insicurezza nell’adeguare i segni grafici ai suoni²²; un dissesto anche più evidente nella sprovveduta Mellini. Nella Giuliani, le impronte della lingua orale occupano l’intero diario.

Al di là dei fatti grafici e ortografici, l’esame dell’autografo nel genere diaristico mette in luce i tempi e i modi della stesura, con non pochi vantaggi per appuntare differenze e singolarità che si nascondono sotto l’omonimica sigla di “diario”. Le scritture di queste donne ben poco hanno a che fare col diario intimo, se non la frammentazione della scrittura. E nemmeno con il modello del diario spirituale quale si è profilato in epoca recente: scavo, attraverso la scrittura, del proprio intimo in rapporto a una presenza divina in sé, senz’altro lettore ipotetico se non lo scrivente stesso. Qui il lettore è il fulcro dell’iniziativa; egli è insieme committente e destinatario. Un committente talvolta così esigente da delimitare nell’ambito stesso dell’introspezione quanto va scritto e quanto tralasciato. Un destinatario che priva il mittente della comprensione sull’oggetto da lui proposto, in quanto avoca a sé la competenza a interpretarlo. Il non sapere di sé e di Dio in sé, nella misura in cui ciò comporta un privilegio, è siglato

in molti casi dalla sistematica sottrazione dello scritto a chi l'ha prodotto. I due elementi costitutivi del diario spirituale vero e proprio (scrittura egoverna a fini conoscitivi e autolettura in esclusiva) sono così integralmente cambiati.

Non dunque diario o giornale, bensì “conto di sé al padre”, come ha intitolato la Morello un suo scritto del genere. Perché distribuiti in due corpi, in ragione di tempi e circostanze diverse, le sue scritture diaristiche esemplificano perfettamente i due tipi redazionali di base. L'uno è nato a singhiozzo, foglio dopo foglio, e si è costituito per addizione di materiali staccati; così è stato fortunatamente conservato. L'altro deriva da un progetto di scrittura ed è meno legato a scadenze giornalieri²³. Il modo con cui è stato conservato facilita la ricostruzione della forma originaria, altrove quasi sempre oscurata in successive maldestre ricompattazioni, catalogazioni e impaginature dei materiali. L'esplorazione minuta degli originali della Giuliani; la ricostruzione fascicolo per fascicolo dei tempi redazionali; l'osservazione minuta delle caratteristiche di stesura (spazi bianchi, righe di separazione, segni di rinvio, variazioni della scrittura e degli inchiostri, sistemi di datazione) hanno dato frutti non solo riguardo alla composizione del testo²⁴. Punto d'osservazione privilegiato è un fenomeno inconsueto alla scrittura giornaliera, che si prolunga per un triennio fra il 1695 e il 1697: lì i fatti d'una stessa giornata si trovano registrati su due fascicoli autonomi. La nascita del diario multiplo coincide col momento più importante nel cammino spirituale della santa, quando gradualmente si delinea l'uscita dalla fase purgativa fino al compimento della fase unitiva. La santa, con una capacità introspettiva sorprendente, ne diede conto distintamente, scrivendo contemporaneamente su due serie di fascicoli. Ben consapevole del programma, designò col nome di “foglio dei mancamenti dell'umanità” quelli pertinenti alla purgazione, con quello di “foglio delle comunicazioni” gli altri: da una parte eventi soggetti all'esperienza, dall'altra assaggi oltre il limite del sensorio e del dicibile, per i quali “non vi è modo altro che un modo senza modo”. Sul declinare del periodo (gennaio-marzo 1697) il dettato che riguarda i mancamenti si assottiglia e cresce a dismisura l'altro. Dopo il 7 aprile, con il consumarsi dell'unione espresso nelle nozze mistiche, cessa la scrittura a partita doppia. Questo dato, segnalato come irrilevante dall'editore, appare invece indispensabile non solo a spiegazione della composizione, ma a guida della sua interpretazione. Considerato dalla Courbat problema centrale, e dunque ben posto, e poi ben risolto con un argomentare vigile e ad alta tensione, rivela in fatto di metodo come l'osservazione del materiale autografo sia il primo e fondamentale passo ermeneutico. Questo perché, come conclude l'autrice, lo stesso scrivere è in simili casi un elemento dell'esperienza vissuta.

TESTI RIPORTATI

Non meno significativi degli autografi quanto a varietà di casi tipici sono nel *corpus* di questi scritti i testi riportati, che si snodano numerosi dagli inizi al pieno Cinquecento. Conservano in maniera più enigmatica ma non meno autentica la voce della donna, sotto le forme di parole originarie o presunte tali nell'ambito del discorso agiografico; o di parole riferite direttamente a modo di rivelazioni; o di riprese *ipso facto* e sistemate a modo di racconto; o captate in presa diretta dalla voce delle veggenti²⁵.

La presa in diretta.

Altrettanto voluminoso che quello della Giuliani, e impetuoso nel decorso della parola, e immediato per mancanza di diaframma fra l'elaborazione mentale e l'uscita vocale, è il *corpus* testuale di Maddalena de' Pazzi. Antitetico però nella sua specie di testo ripreso dalla viva voce con assoluta immediatezza, privo in massima parte di interventi del trascrittore. Dove l'oralità della Giuliani sgorga dal silenzio della penna, qui la penna intinge l'inchiostro nel suono della parola. Sulle riprese dalla voce della santa hanno testimoniato le consorelle trascrittrici nel processo di canonizzazione. Nei brogliacci, il testo di ogni estasi doveva figurare ripartito su tre o quattro quaderni, quante erano le trascrittrici. Queste riprendevano da 1 a 4, e successivamente da 5 a 8, da 9 a 12, i periodi pronunciati dall'estatica; di modo che il primo quaderno doveva contenere le frasi 1. 5. 9.; il secondo le frasi 2. 6. 10.; il terzo 3. 7. 11. e così via. Su ogni quaderno le frasi venivano numerate. La ricostruzione del testo seguì dunque l'ordine: q. 1. 1. q. 2. 1.; q. 3. 1.; q. 4. 1.; q. 1. 2.; q. 2. 2.; q. 3. 2.; q. 4. 2.; q. 1. 3. e così via. I brogliacci non sono stati conservati. Le trascrittrici non vergavano direttamente dalla voce della santa; quattro suore ripetevano le sue parole, così che venne inserita un'ulteriore mediazione, condotta da altre quattro attrici con ordine analogo. Le parole attualmente consegnate ai documenti vi sono giunte attraverso tre mediazioni: 1. ascolto e ripetizione a turno dei suoi detti; 2. trascrizione dei detti delle ripetitrici su quaderni separati, tagliati in frasi numerate a turno; 3. ricomposizione in un seguito dei frammenti per risalire alla pronuncia originaria. Quest'ultimo intervento dovette superare due difficoltà: decifrazione dei singoli frammenti, resa difficile da grafie forzatamente affrettate; montaggio di frammenti testuali numerati alla svelta e tagliati alla ventura, senza possibilità di prevedere le pause finali del punto fermo e il momento di darsi il turno. L'attuale seguito di codici risulta dalla ritrascrizione dell'ultima frase. Per ricondurci a nostre situazioni, il procedimento assomma le difficoltà della traduzione simultanea a quella della resa stenografica. Ma soprattutto resta intrigante il fatto

della mediazione orale fra la pronuncia dell'estatica e la stesura delle trascrittrici. L'accorgimento fu imposto da circostanze immediate: il parlare sottovoce e rapido dell'estatica. Ma si iscrive in una pratica mnemotecnica in uso fra le suore, attestata in una lettera del direttore spirituale della comunità, Agostino Campi, diretta ai frati di Santa Maria Novella in morte di Alessandro Capocchi, il domenicano che lo suppliva nella predicazione alle suore, data la sua poca attitudine a quell'esercizio²⁶. È conservata insieme a una raccolta di prediche dello stesso Capocchi, trascritte da un gruppo di suore, come dice il variare delle mani, un anno prima che Maddalena entrasse in monastero. Sono quarantaquattro prediche, dal 1566 al 1581, datate con giorno e mese della recita e subito trascritte una per una. Alla data seguono note del tipo: "raccolta dalle giovani novizie"; "raccolta dalle monache"; "raccolte dalle giovani sotto la maestra del giovanato"²⁷. Il significato del termine ricorrente "raccolta da" si coglie nella stessa lettera dove il Campi descrive il modo singolare della trascrizione:

Notate ancora che le monache, le quali hanno scritto queste prediche, non le scrivevano mai mentre sua Reverentia predicava, ma stavano attente alquanto potevano per poterle rinvenire, e secondo l'imposizione della santa obbedienza metterle in scritto. E poi raccogliendole si domandava ora a questa e ora a quest'altra quello disse prima e poi. Et alcune volte qualch'una sola con l'aiuto di Dio ne scriveva una da sé. Et similmente andavano rivedendo le sentenze di Sacra Scrittura e de' Santi dottori e delli esempi delle vite dei Santi al meglio che potevano.

Il proposito di riportare fedelmente il discorso orale ha indotto le monache a indicare le lacune dovute a incomprensioni, disattenzioni o mancanza di tempo. Sottoposta una di queste prediche all'autore, questi "si meravigliò che l'avessino saputa rinvenire e raccontare sì bene", annota il Campi, che vi aggiunge il rammarico delle monache "che non si sieno scritte tutte per consolazione nostra e di chi ha a venire". Una consolazione che veniva dalla rilettura e dalla ripronuncia a memoria di quelle stesse prediche: la maestra di Maddalena novizia recitava quelle del Capocchi. In una nota sull'attività teatrale che si svolgeva in monastero, un altro direttore, Vincenzo Puccini annota un uso curioso: una novizia, travestita da sant'Ignazio o san Domenico (i due ordini dei direttori) entra in refettorio durante il pasto e recita una predica imparata a memoria (da lei composta o piuttosto ripresa fra quelle ascoltate o riscritte)²⁸. Parlare e scrivere erano reciproci²⁹. Tra l'ascolto e la messa in copia definitiva, le prediche venivano corrette facendo ricorso alla biblioteca, per il riscontro delle citazioni: un esercizio che approfondiva la memoria e rendeva più

agevole la ripresa orale in refettorio³⁰. Quest'alternanza ad alto regime di parola e scrittura, getta luce su un altro aspetto testuale inconsueto del *corpus* di Maddalena: il contrasto fra recita all'improvviso e assetto compositivo impeccabile dei singoli episodi estatici.

La forma generale della visione risponde pienamente ai modi dell'oratoria, specie quando il soggetto è legato alla liturgia del giorno; in quella della *dispositio*, nelle divisioni e suddivisioni, annunciate all'inizio, o riprese dopo trascorsi occasionali, o riassunte a modo di epilogo; nell'*elocutio* con la costante elazione del mezzo oratorio; nell'*actio* per il tono della voce, le pause e la diversa velocità della pronuncia a più riprese annotata dalle trascrittrici. Ora un impianto testuale di questo genere richiede un impegno elaborativo di lunga lena e la sua esecuzione è preceduta da una fatica mnemonica impegnativa; qui invece dall'*inventio* all'*actio*, tutto avviene all'improvviso. Per l'*inventio* possiamo convenire col Muratori che "quando alcune vergini od altre anime innamorate di Dio si danno alla meditazione della vita del Salvator nostro o d'altre verità spettanti alla religione, convien supporre che le medesime han già pieno il capo di quelle sacre dottrine" e perciò "nulla manca di materiali alla lor fantasia e mente per formar lunghi, ingegnosi od affettuosi colloqui"³¹. Alla formulazione di una retta *dispositio* potrebbe aver dato aiuto l'abitudine all'orazione metodica. Maddalena, carmelitana, vi fu iniziata sul testo del gesuita Loarte fin da bambina e il Cepari introdusse la pratica della meditazione regolata a Santa Maria degli Angeli, presumibilmente imponendo il metodo ignaziano³². Questo, nella fase iniziale dei *preludi*, propone una sottile suddivisione del soggetto in punti, e una successiva attenta selezione di quelli ritenuti più adatti allo sviluppo della riflessione. L'impostazione dell'*elocutio*, rivolta in gran parte a una seconda persona invisibile, richiama quella dei *colloqui*, che, pur presenti in tutta la tradizione della preghiera metodica, hanno preso nell'elaborazione gesuitica la forma di un intrattenimento con una persona immaginata presente. Ma nella Pazzi questi elementi confluiscono in un'esecuzione estranea al loro istituto e propria invece alla parola dal pulpito: silente, si fa sonora; intima, squarcia il silenzio. Ma il pubblico non c'è. Cosa abbia spinto la santa a una forma così anomala si può ricondurre a un dato rilevante della sua spiritualità, al dissidio fra ideali schivi e solitari e un anelito missionario investito da afflati profetici dietro la suggestione di Caterina da Siena³³. Componente strutturale del linguaggio sacro cristiano, la parola profetica è soggetta a più forti tensioni nella letteratura femminile per ovvie ragioni storico-culturali. Ne deriva una lingua tesa e appassionata, che fatalmente si modella sull'oratoria. La santa fiorentina è un caso esemplare.

Il racconto mediato

L'opera di santa Maria Maddalena rappresenta una forma pressoché unica nella categoria del testo riportato. Nel settore dei testi mistici attribuiti a donne s'interpone a volte un intermediario che scrive sotto dettatura della visionaria. Trattandosi per lo più del direttore spirituale, nascono interrogativi sulla natura e misura dei suoi interventi. Data la sua presumibile superiorità culturale e il suo effettivo governo spirituale, e data la forma di resoconto steso progressivamente, i dubbi riguardano i modi della ripresa dalla voce, l'autenticità delle parole a lei attribuite, nonché la verità effettiva dei fatti narrati e l'impianto dottrinale che li inquadra.

Il tema è stato affrontato di recente con un interrogativo fragoroso a proposito del caso italiano più rilevante, quello di Angela da Foligno³⁴. Volendo togliere gli intonaci sovrapposti e ripartire dalla realtà originaria, l'autore si è concentrato sul gioco della coppia "qui se donne en spectacle", il *frater scriptur* e la *fidelis anima*, per decifrarne le mosse e metterlo a nudo. Il gioco dello *scriptor* si rivela nell'insistenza con cui descrive il proprio itinerario redazionale, dalla diffidenza iniziale all'accordo finale attraverso mille intoppi che non gli impediscono di narrare il progresso visionario. Non è un resoconto di fatti avvenuti, bensì un disegno ben disposto per condurre il lettore dalla riluttanza all'adesione, attraverso una lenta pedagogia, in cui egli accredita la veracità dei fatti narrati tramite la meticolosità con cui annota incidenti e riserve. Come non credere a un uomo così cauto, così diffidente? Il fallimento della scrittura del *frater* garantisce la veridicità della voce di Angela. Il ruolo di lui è dunque esclusivamente quello dello *scriptor*. Pura voce recitante, e perciò mera finzione letteraria. Estrarlo dall'opera dove ha scelto di accamparsi sotto l'iniziale fatidica, sarebbe farlo passare dall'enigma alla mediocrità. Tale lui, altrettale lei, eroina velata d'un analogo artificio, svelata solo attraverso scritti di natura letteraria. Anche nel *Liber* la sua voce si confonde con quella dello *scriptor*, data l'omogeneità linguistica e stilistica tra le parole attribuitele e i tratti in cui il frate parla in prima persona. Una bipolarità non si coglie fra i detti rispettivi, ma tra due filoni che corrono con moto inverso lungo il testo: progressione nel descrivere il processo visionario e regressione nel dichiararne la nullità. Questo secondo discorso è folto di figure retoriche. Dunque la retorica ne potrà dar ragione. Una retorica i cui tratti vengono desunti da Beckett: giochi stilistici a specchio, bilinguismo, autotraduzione, uso di sigle, proclami sull'insufficienza della comunicazione, richiami a una lingua che sta oltre. Mentre la retorica dell'irlandese s'impregna di disperata metafisica, quella dell'ombra di teologia. Una teologia bifronte, ignorante e dotta, condivisa da un gruppo solidale di uomini e donne in cui maschinità e femminilità s'incrociarono e confusero; Ubertino da Casale, maschio

in veste di femmina, ne fu il portavoce. In quella temperie spirituale, chiechessia potè esser fatto rappresentante di tutta una categoria umana; le sue concitazioni e aspirazioni furono convogliate nel *Liber*, tramite la penna di un A. fantasma. In questa *fable mystique* collettiva, la nota femminile si riconosce nel tema dell'anoressia.

Chi terrà per verace questa parafrasi, laboriosamente estratta da una prosa amplificata in rotonda eloquenza, mi chiederà spiegazioni circa la natura straniante delle prove addotte e i non evidenti collegamenti fra le parti dell'argomentazione. Non posso rispondere che chiedendo a mia volta.

L'autore ascrive il testo al settore della finzione letteraria. Ma a che genere si rifà quel montaggio finalizzato a persuadere in cui egli indica la caratteristica principale del testo? al genere dimostrativo o a quello narrativo? e se narrativo, a cui pare propendere, è racconto a tesi? o d'iniziazione? o altro? Il frate scrittore è finzione letteraria; ma con quale funzione? è pura voce recitante o personaggio della storia, e in che veste, di cooperatore o di antagonista in rapporto alla *fidelis* e al personaggio divino che lei mette in scena? il suo statuto di personaggio puramente letterario non risulta definito. Passando dalla struttura narrativa al piano del discorso, lo studioso osserva una sostanziale identità fra la dizione dell'uomo e quella della donna. Parlano ambedue nello stesso stile. È un dato che male concorda con l'ipotesi della costruzione letteraria atta a sedurre il lettore. Raffigura un autore tanto abile nel creare un montaggio occulto perfetto, quanto incapace di applicare la legge fondamentale della mimesi; tanto astuto da sottrarre alla donna incolta la citazione biblica esplicita, quanto ingenuo da spargere nei detti di lei la sua cultura biblica di chierico. Gli aspetti linguistico – retorici dell'eloquio comune ai due locutori rinviano al *sermo humilis*. Il loro collegamento con la scrittura di un Beckett richiederebbe qualche accertamento sulla presenza della nota “umile” nello stile di quell'autore. Tutto invece è lasciato al cenno di pochi tratti che nel *Liber* si riscontrano (se pur vi si riscontrano) con motivazioni ben diverse (bilinguismo, autotraduzione, insufficienza della lingua, uso di sigle). Nel suo colore beckettiano, quella retorica viene detta teologia senza indicare quale aspetto specificamente tale abbiano le figure che la compongono. Sgrunate in filze di mostri terminologici (paromologia, precauzione, antiparastasi, chleuasma, prolessi, epanortosi) sono applicate a un solo frammento testuale del prologo. A parte la modicità dei riscontri, e col dubbio che un *incipit* così normale possa iscriversi in un progetto oratoriamente cautelativo, non mi pare che l'aspetto pianamente assertivo del dettato possa accordarsi con un artificio così articolato come la prolessi. Questa si configura come prevenzione degli argomenti dell'avversario e relativa loro confu-

tazione, elementi lì non espliciti. Non vi vedo nemmeno la paromologia, figura che si congiunge alla prolessi quando l'oratore prevede che il consenso agli argomenti avversi non crea pregiudizio al proprio assunto; né capisco dove sia il chleuasma, se è una sorta di autoironia; né l'antiparastasi (termine che non trovo nei repertori anche i più agguerriti) se dovesse essere il rovescio della parastasi, una variante della parafrasi. Né saprei dire come l'epanortosi (sostituzione contestualizzata di una parola con un'altra più appropriata, sorta di glossa sinonimica) possa risolversi nell'ossimoro (accostamento paradossale di due parole di significato opposto, apice dell'antinomia). Beckettiano o no, l'epanortosi non c'è nel *Liber*, un testo dove la negazione suprema non è correzione, bensì superamento di due contrasti, ossia negazione d'uno dei termini d'una contrarietà senza che ciò convalidi l'altro: nel seguito luce – tenebra – non tenebra, l'ultimo sintagma non è corrispettivo di non – luce. Quanto all'ossimoro, nel caso di questo testo, si deve procedere con cautela, perché non è figura prevalente, pur convenendo che è figura confacente alla *langue* mistica. Della quale però non capisco come possa essere filo conduttore il tema dell'anoressia in rapporto all'esperienza unitiva. Non l'anoressia, bensì il digiuno, che è altra cosa, è mezzo fra i più normali dell'ascesi, consoni alla vita contemplativa. Ma, per quanto connesso con la purificazione interiore e caricato di valori cristologici (simbolo del corpo deificato) e sacramentali (preannunzio pasquale), il digiuno non può essere ritenuto causa formale dell'esperienza unitiva. Il "sistema" dell'anoressia (come lo chiama l'autore) si comporrebbe dei seguenti elementi: 1. ossessione dell'abbuffata e del digiuno; 2. elemosine ricevute e distribuite in nutrimento; 3. fascino per il miracolo dei pani; 4. corpo alimento; 5. eucaristia nutritiva, per concludere: "cette thématique est à l'oeuvre dans le liber" rinviando a una dozzina di passi. Dei cinque passi che riguardano l'eucarestia, due descrivono un'apparizione di Cristo nell'ostia sensibile all'occhio (III 236; IV 267), uno al gusto (VII 242), gli altri delineano una contemplazione intellettuale della presenza di Cristo nelle speci (VI 57; IX 200). In nessuno si parla di cibo eucaristico o si accenna a nutrimento, anzi quando l'estatica afferma di Gesù "ipse est cibus" (V 24), lo dice al di fuori di un contesto sacramentale.

Fuori dell'eucarestia, in tre casi il cibo è evocato come indicativo temporale in rapporto all'evento narrato: l'ora del pasto, senza cenno a valori nutritivi (IV 267; VI 34; 148). Il tema del convito occupa una lunga allegoria, ma non vi si parla di cibo, bensì di posti a mensa (V 13). C'è, solo fra gli enumerati, il tema della vendita di elemosine per nutrire i poveri (V 116). Lì fa seguito l'assunzione di un alimento ripugnante. È il solo ecces-

so legato al tema del cibo, perché tale non può dirsi l'annotazione in persona del copista sul florido aspetto della veggente nonostante l'astinenza (VIII 121), stereotipo agiografico ben noto. Le due sole confessioni personali di Angela riguardo al cibo toccano l'una la rinuncia a vesti e cibi preziosi all'inizio della conversione (I 85), l'altra il tralasciare di prender cibo per darsi all'orazione; ma annota: "cognovi esse deceptionem" (I 248).

A parte le riserve sulle articolazioni degli argomenti e sulla mancata convalida con riscontri testuali pertinenti, il punto stesso di partenza solleva interrogativi circa la pertinenza con i successivi sviluppi. La mancanza di testimonianze storiche è motivo sufficiente per dubitare della paternità d'un'opera? Un personaggio diventa *ipso facto* frutto di finzione letteraria perché menzionato solo in testi di quel genere? Uno scrittore che rivela il suo nome solo per sigla diventa finto autore perché non la si può sciogliere? È lecito nel caso supporla provvista di solo valore simbolico, come incalza l'autore sciogliendola, invece che in Arnaldo, in Adamo, *auctor*, *anonymus*, *Angelus* ("alter ego de l'autre moitié douloureusement scindé et sexué d'un ange originel")? La presenza visibile di un solo redattore nello stile di un testo riportato è sufficiente per disconoscere quella del dettatore nelle parole a lui attribuite? Se il *Liber* è l'espressione d'un collettivo, in ragione di che può esser tolto a quell'Angela che un'autorevole appartenente allo stesso circolo presenta in veste di maestra? Che prova c'è che Umberto abbia fatto quella dichiarazione con riferimento al sotterfugio della sigla del *Liber*? Se il *Memoriale* non è di Angela e di A. come mai intorno ad esso si sono raccolti sotto il nome di lei (pur se privo di notorietà) una nutrita serie di testi, indipendenti l'uno dall'altro?

Un riesame delle dinamiche che presiedono alla formazione di un testo riportato di quella fatta serve quanto basta a superare questi impacci. Un testo riportato in quelle condizioni non mette in moto un trascrittore e un parlante analfabeta o riluttante, bensì due parlanti di cui uno fa lo scrivano per ambedue. Egli trascrive parole sue e dell'altro. Le sue non sono parole generiche, ma rispondono alla precisa funzione da lui svolta, quella di direttore spirituale. A sua volta quella funzione non è generica, ma ben precisata dal fatto che la persona diretta sta vivendo un'esperienza mistica. Nello scritto del *frater A.* si colgono 1. elementi che riguardano lo svolgersi dell'allocuzione e della trascrizione, 2. elementi tematici che riguardano il messaggio trasmesso 3. elementi formali che riguardano il discorso rispetto al ruolo svolto dai protagonisti 4. elementi che riguardano la natura del mezzo comunicativo, la lingua.

1. Emerge un tempo dell'allocuzione e un tempo della scrittura. Non sempre coincidono; esiste una fase di colloqui antecedente alla trascr-

zione, esistono dei periodi in cui lo scrivano non trascrive direttamente le parole dell'altra, ma riassume o si serve di un intermediario.

2. I due personaggi in scena trattano lo stesso argomento, la perfezione. Esiste dalle due parti un deposito comune di conoscenze, già acquisito al momento in cui inizia la trascrizione (Angela stessa propone a guida del discorso il tema dei passi); la dinamica di ignoranza-scienza o di consapevolezza-ingenuità non appare che casualmente. Le differenze non riguardano tanto la sostanza dei temi quanto il rispettivo punto di riferimento e la conseguente formulazione. Il discorso del direttore si rifa a un modello di vita spirituale, e deriva le sue conoscenze dallo studio e dalla riflessione prolungata. Quello della figlia a un'esperienza in via di sviluppo a contatto immediato con quello che sta dicendo. Il padre mette in gioco se stesso col suo sapere, la figlia un se stesso sopraffatto dalla presenza di un Altro.

3. Il discorso del direttore si sviluppa secondo tecniche d'investigazione che vanno dall'osservazione dei fatti alla conversazione guidata. Il discorso della discepola è di tipo narrativo poiché propone e sviluppa una serie di avvenimenti. Se corredato di riflessioni, queste si riferiscono agli eventi in corso, confrontati con le osservazioni di lui.

4. Il confronto linguistico avviene su vari piani dell'enunciazione. Importano ai fini generali d'un giudizio complessivo, la differenza fra il linguaggio di lei autodidatta e quello di lui chierico letterato. Su un altro piano (più che verosimile anche se non attestata) la differenza creata dal passaggio fra la sua parlata volgare e il latino della sua trascrizione. Ancora diverso, ma importante il passaggio in gran parte del testo dalla prima persona usata dalla parlante alla terza persona nella rimessa del trascrittore, da lui stesso segnalata come un abuso non corretto (II 141). Più rilevante ancora, la differenza di linguaggio che s'intravede nelle critiche di Angela al dettato scritto da lui, sentito come inadeguato (II 143-55). Queste vanno distinte dalle proteste d'inadeguatezza rivolta dalla veggente stessa alle proprie parole (II 75; IX 84-86; 302; 346; 380). Qui Angela sottolinea lo scarto fra la propria esperienza e la lingua che la comunica; là una differenza fra le proprie parole a lui dettate come le ricordava e quelle da lui trascritte e a lei rilette immediatamente dopo. L'insoddisfazione si riferisce o allo stile del frate, perché impacciato, cosa improbabile; o a una diversità di competenza linguistica (o di idioletto che dir si voglia), causata da impari grado di indottrinamento; o più ampiamente a una differenza di natura diastratica, a cui si può assegnare la qualifica di maschile – femminile, a condizione di dare ai due termini, al di là di una prospettiva filosofica generale, un senso più strettamente storico-culturale³⁵.

In questo spettro, le parole autentiche di Angela si possono cogliere nella realtà sintagmatica lungo il filo indicato al punto 3. cioè là dove fra i discorsi del direttore e della veggente s'instaura un rapporto di contrarietà in quanto l'esperienza di lei si presenta come sconcerto della dottrina di lui sia nell'impostazione formale (un tutto divisibile in parti dai confini certi), sia nella concezione di base (un moto progressivo ascensionale). Alla fiducia di lui di poter ottenere dal lavoro ordinato dell'intelletto elaborati applicabili all'acquisto della perfezione (la teoria dei passi) l'esperienza di lei sostituisce certezze immediate, che scaturiscono da discontinuità e revoca di ogni attività regolata. Lo sviluppo del racconto di lei (narrare equivale a rilassarsi e annichilirsi) infirma il disegno narrativo predisposto dall'altro. Il capovolgimento influisce sui ruoli della direzione spirituale almeno nei limiti di una reciprocità di acquisizione conoscitiva.

Sulle dichiarazioni esplicite del trascrittore rispetto ai tempi, modi, contenuti della parlata di Angela, tanto si è detto a favore e a sfavore da credere esaurito l'argomento. Sulla lingua presa nel suo complesso di fatti lessicali, sintattici e retorici, tre esplorazioni successive, di cui le seguenti proseguono con ricchezza di esempi e lucidità di interpretazioni la prima, non solo ci hanno offerto un inventario ragionato di dati cui poco si potrà aggiungere, ma hanno segnato, per quanto è lecito fare, i confini fra ciò che si può ricondurre ai detti dell'estatica e ciò che non può essere distinto dalla parlata del frate (bene insistendo sulla parlata, in quanto la sua scrittura è tinta di oralità non meno di quella della donna)³⁶. Un punto su cui si può ancora riflettere è il nodo fra il resoconto dell'esperienza e la natura del discorso che la veicola (precisamente il dato elencato al punto 3.). Per il fatto che l'esperienza è vista sotto specie di storia, la stesura scritta che la concerne va annoverata alla categoria del discorso narrativo. Ora, lo sviluppo della vicenda unitiva infirma il disegno narrativo predisposto (i sette passi) e ne esige un altro, a cui male si adattano i principi su cui si basa la grammatica del racconto. Quelli da cui ogni storia narrata prende le mosse (privazione o desiderio), poiché se il protagonista è annichilato di suo grado, quella è ricchezza e pienezza. Quelli che si riferiscono all'evento singolo nel seguito di eventualità–attuazione–successo o scacco, poiché la deformità non succede ad annichilazione, ma le è consustanziale. Quelli che riguardano il personaggio, perché gli è tolto il ruolo di agente. Quelli che toccano la sequenza, perché l'ordine delle modalità che qualificano l'agire umano è sovvertito, in quanto un volere soppresso non può instaurare né potere né sapere.

Queste eccezioni alle norme del racconto lasciano tracce sul mezzo comunicativo che lo veicola: l'esautorazione dell'agente incide sulle forme

verbalì, dove prevalgono il passivo istituzionale o i diversi modi ausiliari per esprimerlo. Il complemento di agente non è nominato; facendo di questo modo verbale una specie vicaria del passivo teologico, nel quale l'agente è il nome cui non si adatta nessun nome o pronome. Il testo di Angela ne è gremito, ben oltre il limite entro il quale si può riconoscere sul suo latino un influsso del volgare. Gli innumerevoli *verba dicendi* nelle formule più succinte di *dictum est mihi*, *dicebatur mihi*; i verbi di azione con ricorso a *facere*, sul tipo *facta est mihi collocutio* (III 161; IV 301), *responsio* (III 270); con ricorso a *dare*, legato a soggetti di natura cognitiva o sensitiva: *dabatur*, oppure *data est mihi cognitio*, *intelligere* (23; 76; III 190; 239; IV 68), *spes*, *consolatio*, *dulcedo* (I 214; IV 68) son tutti sintagmi da ascrivere alla categoria del passivo simili – teologico, almeno quando descrivono lo svolgersi dell'azione divina. In un testo così monocoloro, incurante di variazioni stilistiche, locuzioni così irrilevanti prendono valore dal momento che si vedono accostate a esiti di passivo più anomali. Si veda come il soggetto agente d'un desiderio e il relativo oggetto vengono successivamente ridotti a termini d'azioni altrui:

dabatur mihi quaerere quae esset via crucis... Et fuit mihi instructa et illuminata et demonstrata via crucis isto modo, scilicet quia inspiratum est mihi quod si volebam ire ad crucem expoliarem me (I 76-79).

Inizio e corso d'un'azione sono figurate con passivi privi di complemento d'agente: "coepit mihi dari dulcedo intus in anima de Deo" (I 214-16). Il fenomeno si presenta in modo discontinuo a seconda dello svolgersi dell'esperienza, la cui relazione disegna un percorso narrativo ciclico basato sulla dialettica dei contrari e il superamento del principio di contraddizione (luce – tenebra: non tenebra, e così via). L'uso del verbo al passivo segue questa fluttuazione, perché se in una fase iniziale di luce il vedere vien delegato a un agente innominato ("ducta fui in visione": I 227), quando l'oggetto della vista è tenebra e nulla, vien annunciato con un perentorio *video* (IX 10; 35; 56-59; 80; 95). Questo fluttuare obbedisce alla logica mistica d'un andamento a spirale, e perciò ribadisce la piena aderenza dei moduli linguistici alla funzionalità loro propria. È un linguaggio greve solo nel passo della sintassi, centratissimo in rapporto alle potenzialità delle articolazioni formali e potente nel lessico. Se il passivo senza esplicito complemento di agente è categoria tipica del racconto unitivo, nel *Liber* la formula emerge per numero e pertinenza come raramente in altri testi, non solo scritti da donne.

È lecito vedere in queste emergenze una traccia della parlata di chi non ha tenuto in mano la penna? oppure sono frutto di una calcolata finzione

letteraria? Il verisimile può presentarsi più vero del vero, ma nel caso presente l'ipotesi non sarebbe la più economica, almeno su due punti: lo stragemma iniziale dell'autore femmina usato dal maschio, data l'oscurità del personaggio messo in scena; e l'impianto testuale, in rapporto alle abitudini letterarie di quell'età, poiché il racconto di una direzione spirituale sotto specie di trama narrativa autonoma, avulsa da un contesto agiografico, non ha riscontro nella produzione coeva. È l'invenzione di un nuovo genere letterario; resterebbe da spiegare come possa attribuirsi a uno scrittore formalmente così sprovveduto.

Un testo analogo in cornice diversa per ragioni cronologiche, è stato messo di recente in luce: quello di Achille Gagliardi e Isabella Berinzaga³⁷. La sua storicità indiscussa non prova per simiglianza di situazioni quella precedente. Ma non è trascurabile il fatto che da un confronto fra dottrina dello spirito ed esperienza unitiva nel contesto di una direzione spirituale si produca a distanza di secoli un risultato identico nelle sue linee generali. Una donna che in un apparato dottrinale di spiritualità cerca lume per inquadrare la propria esperienza (qui gli esercizi ignaziani, là l'itinerario); un direttore spirituale che offre lo schema e trascrive quanto lei riferisce su "cartucce"; un seguito di deviazioni della discepola che sconvolgono la traccia a lei offerta; la ricomposizione in un seguito narrativo di quanto lei ha dettato, attuata da lui; infine, la ristrutturazione organica del versante dottrinale da parte di lui (il *Breve compendio*). Non è detto che anche quest'ultima tappa non abbia un corrispettivo nelle *Instructiones* di Angela.

Cercando nella trama degli scarti lungo le epifanie dello sconcerto, non si potrà a buon diritto sperare di raccogliere le parole originarie di quelle donne? Anzi, individuato il punto che non tiene, non potranno servire due casi così singolari per riportare in luce autentiche parole di donna in testi rielaborati secondo canoni estranei al colloquio diretto, come le leggende?

Il dialogo mediato.

In quella di Margherita da Cortona, al resoconto biografico e allo schema speculativo dell'itinerario si aggiunge la descrizione dell'interiorità nella prospettiva d'una relazione che corre fra l'anima e Dio³⁸. Questa viene svolta sia nella sottostruttura narrativa che nella sovrastruttura teorica (Dio stesso annunzia alla veggente che si trova nel tal grado di perfezione). Tuttavia la relazione della vicenda unitiva si presenta per larghi tratti nella forma mimetica del dialogo, in contrasto con la forma diegetica più comune al genere agiografico del tipo "legenda". I dialoghi riportano le battute di lei e quelle degli interlocutori invisibili. In queste ultime

il narratore sempre individua l'interlocutore. Se le battute della veggente possono essere state udite dal copista e immediatamente trascritte, quelle dei personaggi celesti o sono state pronunciate immediatamente da lei e da lui trascritte, o sono state da lei ripetute a posteriori, o sono state da lui inventate. Il primo caso si verifica presso Maddalena de' Pazzi, che colloquendo con le persone divine recita anche la loro parte, perfino mimandone la voce; il secondo emerge a lunghi tratti nel *Memoriale* di Angela da Foligno; nel terzo caso il trascrittore ha inventato anche la parte della veggente, data la rispondenza di contenuto che corre fra le due parti. Anche accettando, a lume di ragione, l'ultimo partito, non si può chiudere il discorso senza un supplemento d'indagine su un dato linguistico fondamentale della forma dialogica: gli appellativi con cui si chiamano a vicenda i dialoganti. Nel caso presente, Margherita e Cristo. È lui infatti l'interlocutore ultraterreno predominante, chiamato non solo coi nomi propri, ma con quelli di *Dominus* e *Creator*. Significativi fra tutti, sono gli appellativi che appartengono al circuito familiare.

Frequente l'appellativo di *pater* in bocca a Margherita in discorso diretto congiunto al possessivo (5, 1219; 6, 225; 7, 607; 674). In situazione di dialogo, i corrispettivi *pater* – *filia* si alternano: “audivit eum dicentem sibi: ‘Filia, credis tu...?’ Et Margarita respondit: ‘Creator meus pater...’. Et Dominus ad eam: ‘Filia...’”. Quando Gesù si autopresenta come padre, interpella la veggente col nome di figlia: “omnes petitiones tuas ut benignus pater admictam” è sotto l'appellativo: “Filia mea Margarita” (5, 363-86). L'intreccio è anche più complesso: “Christus annuens ait: ‘Et ego, filia, tibi confirmo...’. Tu dicis michi quod ego sum pater tuus et ego dico quod tu es filia mea... Et Margarita respondit: ‘Domine...’. Et Dominus ad eam: ‘Crede, filia mea...’” (7, 519-25). Anche altrove *filia* è predicato in correlazione con il titolo di *pater* che Gesù attribuisce di se stesso in casi analoghi a quello più complesso sopracitato: “Tu es creatura mea et ego creator tuus; filia et ego pater” (7, 327); e retoricamente le chiede come l'uno potrebbe stare senza l'altro: “Quid est – inquit Deus – quod tu es filia mea et ego non sum pater tuus? Quod horum prius eligeres, an quod essem pater tuus ex parte mea et tu non esser filia, vel quod tu filia et ego non essem pater? (7, 649-51).

La coppia *soror-frater* non si presenta, in quanto né Margherita lo chiama fratello, né così si propone Gesù a lei. *Soror* invece affiora in bocca a lui solo una volta in forma di appellativo: “Soror mea dilecta” (9, 1110); altrimenti si accompagna a *filia* e *socia* (7, 283; 10, 157; 299); analoghe combinazioni quando è usato in forma attributiva (5, 546; 658; 6, 47; 449; 7, 297; 8, 508).

Più complesse le occorrenze che riguardano la coppia *sponsus-sponsa*. Margherita non appella mai direttamente Gesù con quel titolo. Una sola volta *sponsus* si lega con funzione appositiva al pronome di seconda persona con cui interpella Gesù (“redde te michi sponsus meus”) in una serie di coordinate anaforiche che allineano a *sponsus* i termini di *amator*, *creator*, *redemptor*; la risposta suona: “tu es filia mea dilecta mea soror mea”, cui segue un discorso di lui che si chiude con l'appellativo di “filia” (5, 536-42; 555; 559). Analoga la serie che congiunge all'attributo di *sponsus* rivolto a Gesù in seconda persona i termini di *pater*, *suscitator*, *letitia*, *gaudium*; analoga la risposta di lui: “Et tu es filia mea, socia et electa” (ma il discorso successivo è rivolto solo a “filia” (6, 522-39). Sono i soli passaggi in cui la veggente attribuisce al Signore il termine di *sponsus*. Una sola volta Margherita attribuisce a Gesù il titolo di sposo rivolgendosi ad altri: “rogate sponsum meum quod non licentiet me” (9, 1394). E una volta Gesù attribuisce a lei l'elezione di sé a sposo: “me tunc in tuum magistrum, patrem, et sponsum, et dominum postulans” (1, 23). Tre volte Gesù si autopresenta col titolo di sposo parlando alla veggente: i frati minori “te intruunt michi sponso tuo adherere” (2, 393); “de me tuo sponso fuisti zelotipa” (2, 490); “in me, tuo sponso, fiducialiter confortare” (9, 1093). In tutti i casi il discorso è rivolto a lei sotto l'appellativo di figlia.

Una sola volta Margherita chiama se stessa sposa: in modo indiretto e a titolo comparativo, e nemmeno alludendo all'identità dello sposo:

Quid est, mi pater, quod in mira suavitate quam sentio ad instar prudentis et ordinate *sponse*, aliquando in quodam lumine positam, aliquando me sic invenio mutam quod nemini loqui vellem, aliquando tam miri amoris flamma succensam quod audacter ad cuncta supplicia me invito et ab amore desiderati Dei me cohibere non possum, aliquando me invenio ita simplicem quod quamvis recte, Domino inspirante, loquar, vix scire loqui videor? Set de ista simplicitate et etiam mutitate iam dicta, dixit michi salvator noster quod magis ei placebam quam in gradibus supra dictis. Et ait iterum Dominus ad me, dicens: “Filia, multi sunt in seculo sapientes, quibus non loquor ut tibi, quia carent innocentiali simplicitate tua”.

Il sintagma è chiuso in un dibattito fra figlia e padre.

Sulla bocca di Gesù il correlativo di “sposo-sposa” compare una volta a titolo rassicurativo contro le insidie diaboliche: “Tu autem, sponsa, non timeas eum, quoniam ego sponsus tuus, quem solus diligis, tecum sum” (5, 33). E conclude un discorso iniziato con l'appellativo di “filia”. Una volta l'appella *sposa* quando la esorta ad aprire a lui solo la porta del suo cuore perché “in te, sponsa mea, posui tabernaculum meum”, ma è pure

discorso iniziato chiamandola “soror mea dilecta” (9, 1110-18). Una sola volta è definita sposa con motivazioni che la distinguono da figlia e madre (4, 177-80); qui il Bevegnate propone con motivazioni inedite il noto stilema tanto caro alla letteratura francescana delle origini³⁹.

Altrimenti il titolo di *sponsa* a lei applicato è messo in bocca a personaggi secondari (angeli, defunti 8, 71; 9, 1560), così come il correlativo di *sponsus* per Gesù (2, 515; 10, 598). Più spesso li usa il narratore stesso come antonomastici (per lei a 5, 540; 7, 57; 8, 56; 10, 493; per lui a 1, 140; 2, 206; 4, 441; 5, 534; 5, 540; 5, 1127; 6, 46; 6, 653; 9, 1087; 10, 62). Significativo il fatto che colui che viene qualificato come *sponsus* si diriga immediatamente all'interlocutrice appellandola figlia, sul tipo: “Curialissimus vero sponsus... statim respondit dicens: ‘Ego sum ille tuus salvator, filia, qui...’” (5, 540); così a 6, 47: “decorus sponsus... locutus est dicens: - Ne timeas, filia -”; a 9, 1087: “superamabilis sponsus... ait: - Noli timere, filia, quia... -”.

Il Bevegnate orienta la propria narrazione secondo lo schema nuziale, ma non è assecondato dai protagonisti quando dialogano a vicenda. Allora si interpellano con nomi che rinviano al circuito di paternità – figliazione; pure a quello rinviano quando definiscono il rispettivo ruolo. D'altronde il rapporto di amore di lei è orientato verso la paternità divina: “Cupiens... Patri Deo inseparabiliter copulari” (2, 230). Dio si rivolge a lei “more paterno” (10, 587); Cristo le parla in veste di “Pater pietatis immense” (10, 252); quando lei piange inconsolabile, la chiama figlia “in signum pietatis paterne” (9, 1431); sotto il segno di figlia è condotto il dibattito sull'amore puro (10, 249-61); e anche l'appello all'amore vicendevole: “Ama me, filia, quia ego amo te” (8, 637). Una sola volta l'apice dell'amore è riferito in termini nuziali:

Tertius est gradus amoris desiderium quod in mentem inflammat ad instar ignis. In quo gradu anima se stabiliens, undique in rebus omnibus investigare non cessat, quomodo suum valeat invenire dilectum sponsum, Dominum Iesum Christum.

Parla un angelo per istruire l'estatica sul progresso d'amore e quindi parla coi termini della scuola. Quando è lei a parlare della sua esperienza amorosa, lo stesso amplesso è riferito a Gesù padre:

Nocte altera in oratione pervigil, in excessu mentis evecta, vidit beatorum agmina et Christum in solio stantem et iocunda facie Dei famulam Margaritam respicientem. Que ducta per angelum et in eius anima ruens amplexus, conquerebatur dicens: « Pater mi, cur animam, que nil aliud petit quam vos, vestris privatis amplexibus? ».

Et Dominus ad eam: « Non amplectar te, filia, quousque amore mei multas adversitates recipies » (6, 223-27).

Decida chi abbia competenza se l'impulso a questa raffigurazione sia venuta a Margherita dalla carenza del padre terreno che la rifiutò. Cristo le ricorda come lei lo abbia eletto padre quando “tua suggerente noverca, de paterna te pater expulit domo, paterne penitus miserationis oblitus” (1, 30); e il ricordo paterno la persegue finché non sarà certificata della sua salvezza (8, 48-52). L'aspetto di Gesù-padre è tema raro, tanto più in forma di filo conduttore del racconto unitivo. Gemma Galgani cercò di uscirne percorrendo a ritroso la trafila di figlia-sposa-amante. È il solo caso a me noto.

Alla singolarità del tema si aggiunge nella leggenda cortonese il divario fra la linea narrativa e il dialogo (la linea narrativa, nuziale, la linea del dialogato, paterna). Nel dialogo si scorge una maggior coerenza nelle battute di lei che non in quelle attribuite all'interlocutore divino. Su così dubbi sentieri non giungerò al riconoscimento di identità (più visibile nelle parole da lei pronunciate come proprie); ma le più speciali precauzioni non impediscono, se non di fare qualche passo in più, di porre in più interrogativi ben fondati. Come abbia potuto un autore costruire una finzione letteraria con aspetti così contraddittori: 1. coerenza marcata nelle parti dialoganti (specialmente di lei) rispetto a un tema molto raro quale il rapporto padre-figlia attribuito a Cristo e promosso a filo conduttore della vicenda unitiva; 2. incoerenza fra lo sviluppo del discorso diegetico e quello del discorso mimetico.

LINGUA E STILE

Il linguaggio mistico è studiatissimo in quanto veicolo verbale dell'indicibile, assai meno in direzione storico-linguistica e storico-letteraria. Anche nell'area più esplorata, causa il convergere dei due termini così attuali di scritture semicolte e di femminilità, con qualche recente eccezione riguardo al nostro *corpus*⁴⁰. Da queste angolature si presta a ricerche varie per la ricchezza delle parlate locali e la diversità di rango culturale delle autrici.

La lingua.

La genuina limpidezza della parlata toscana di Caterina da Siena, Domenica del Paradiso, Ricci, Vannini, de' Pazzi, Redi, si confronta con lo stento italiano poco più che un dialetto padano di Morello e Mellini, o con un quasi italiano inconsapevole per via della stretta parentela fonetico-

morfologica col toscano di Galluzzi, Giuliani, Crostarosa. Semianalfabete, ma fornite di un'educazione familiare o conventuale rilevante come la Giuliani, la Berinzaga, s'incontrano con persone provviste inizialmente di una formazione men che mediocre, come la Vannini, la Mellini o con altre cui non manca nulla di quanto una donna potesse allora ricevere, come la Varano e la Vegri, la Baij, la Martinengo, l'Agnesi.

Alla tinta dialettale o no, colta o no, si mescola quella di orale e scritto. L'oralità integrale d'una parlata conforme al modello superiore di Maddalena de' Pazzi, trasfusa in scrittura perfetta da scrivane padrone dell'alfabeto e dell'ortografia; l'oralità semidialettale e quotidiana della Giuliani infusa in uno scritto privo di ogni finalità orale; l'oralità che traspare in forme dialettali per carenza di competenza linguistica del volgare unitario della Morello; l'oralità conseguente a insicurezza dell'ortografia più che della lingua della Crostarosa, fanno quattro casi esemplari, i cui dati si mescolano in quasi tutte le altre, poiché poche scrivono in modo inappuntabile rispetto al modello dell'italiano scritto.

Alle scritture in presa diretta dal discorso mentale, oltre i diari e le estasi direttamente trascritte, appartengono anche i vari tipi di colloqui: foglietti trasmessi al padre spirituale, come i *Dubbi* della Vernazza, e soprattutto i biglietti scambiati fra suora e suora, dove lo scritto è il surrogato d'un'oralità vietata, come i "concerti" della Redi e gli "sfidi" della Gavazzi.

In paragone con analoghe scritture semicolte, i diari hanno il privilegio della misura ampia realizzata in modo progressivo in tempi lunghi. Nel caso specialmente della Giuliani (ma in parte anche della Morello e della Floriani) poiché l'esperienza è ciclica e gli stessi fenomeni sia esteriori (visione, ratto, stigmatizzazione) sia interiori (tormenti e consolazioni, rivelazioni e comprensioni) si seguono uguali, il testo presenta un aspetto non statico, ma dinamico. Si lascia sorprendere nel suo farsi progressivo, nel suo graduale organizzarsi non casuale, ma secondo modalità esterne (dovute alla progressiva conquista degli strumenti espressivi) e modalità interne (legate alla crescita di consapevolezza dell'oggetto rivelato). Veronica Giuliani ripete non solo racconti di episodi visionari narrabili in termini evenemenziali (per es. le tre relazioni sulla stigmatizzazione, le più numerose sulla permuta del cuore); anche fenomeni attinenti al piano conoscitivo sono redatti in forma narrativa (nel seguito costantemente ripetuto che abbraccia "cognizione, comunicazione, intendimento, penetrazione"). Buona parte del suo diario si può tagliare in tranci di ugual contenuto (visionario o introspettivo), la cui successione può essere osservata al modo di testi riscritti. Consimili nel soggetto trattato, i brani rivelano varianti in apparenza non distanti dal tipo delle correzioni d'autore che

sostituiscono frammenti in sé validi con altri giudicati più consoni all'organizzazione generale del dettato (varianti sostitutive). La fenomenologia che si riscontra comparando le cinque autobiografie della santa, si ripete, con i dovuti adattamenti, in queste fasce del discorso diaristico.

Per quanto tinte di dialetto e fortemente segnate dal marchio dell'oralità, queste scritture non si iscrivono senza smarginature nella categoria delle "semicolte". La trascrizione immediata del pensiero che ne è il marchio, e che spesso qui si ritrova, non comporta nel caso nostro una stesura libera da schemi compositivi e da suggestioni espressive che riguardano il soggetto universale del loro scrivere; che, come ho detto, riguarda il punto della perfezione cristiana. Per darne conto, la loro difficoltà non risale alla conoscenza dei fatti sperimentali, bensì al riconoscerla nelle parole elaborate dagli speculativi. Parlano chiaro i richiami dell'imperioso Borromeo alla Paluzzi e il dibattito della Morello col confessore sui termini da applicare ai fenomeni che osservava in se medesima. Anche quando sono incerte o sprovviste in fatto di terminologia, queste scrittrici riescono ugualmente a formulare linguisticamente le situazioni interiori, servendosi d'un lessico familiare per designare le più sottili sfumature. Posseggono quanto basta il linguaggio adatto all'espressione del soggetto proposto.

I linguaggi.

Misurata in questi scritti, la competenza linguistica della donna appare vasta e multiforme. Al di là dei tratti individuali, quest'ultima nota della multiformità riveste un carattere istituzionale, essendo un aspetto del dinamismo che anima il deposito divino della parola nella chiesa. Questa lo custodisce e lo fa fruttare, cooptando ogni credente, anche donna. Non è un tesoro linguistico indistinto, bensì ricco di varianti, rispondenti ai compiti con cui la chiesa esplica nella parola la missione dell'annuncio: convertire, predicare, speculare, celebrare i misteri. Per chiarire questa problematica riguardo a scritti femminili di natura mistica, serva la seguente scaletta:

1. Riconoscizione del pluralismo linguistico che anima la scrittura femminile di argomento religioso, troppo spesso appiattita nel grigiore d'un'indistinzione tautologica.
2. Messa a fuoco dei modi con cui le varianti linguistiche sono inserite nei resoconti dell'esperienza mistica.
3. Identificazione del motivo che fa da raccordo, tanto da poterne dedurre una ragionevole *reductio ad unum*.

1. Alla constatazione che non tutto ciò che la donna cristiana e cattolica ha scritto in campo religioso si riduce all'intimità privata, si oppon-

gono le interdizioni ecclesiastiche, che le hanno vietato l'accesso alla parola pubblica sacramentale e della predicazione, come agli addentellati della speculazione teologica e dell'insegnamento. La questione tocca il cuore della storia letteraria femminile a soggetto sacro. Giustamente la storiografia recente l'ha affrontata con nuovo impegno. Né meraviglia che la parte offesa vi abbia messo un'accentuata passione. Tuttavia, si tratti di allentamento dell'interdizione o di superamento, l'accesso *de facto* della donna alla predicazione e alla liturgia, alla speculazione teologica e al magistero spirituale, è un dato periodicamente accertabile.

Nella predicazione della donna occorre distinguere fra un'influenza esercitata dai modi dell'oratoria sacra sull'organizzazione dei testi estranei al genere oratorio (quali le estasi di Maddalena de' Pazzi, i trattati di Domenica del Paradiso) da testi formulati ed eseguiti come prediche vere e proprie (Domenica del Paradiso) o redatte in forme che vi si prestano (le lettere di Caterina senese e Paola Antonia Negri). La veemenza della predicazione si veste del colore linguistico della profezia in Caterina da Siena, in Maddalena de' Pazzi. Profetare e sermoneggiare comportano aspetti parentetici e didascalici. La testimonianza d'un'esperienza individuale non si limita all'autocoscienza, ma intende anche fornire un orientamento nella vita spirituale degli altri; donde le forme di magistero talora scoperto (in Angela da Foligno, Caterina da Siena, Caterina da Genova, Domenica del Paradiso, Paola Antonia Negri), talora velato sotto forma di riflessione organica (palese in Varano, Vegri, Vernazza, Berinzaga), talora emergente anche dalla scrittura privata (più volte nel diario della Giuliani). Quanto alla liturgia, bisogna distinguere fra un'attività per così dire vicaria e quella diretta. Alla prima va ascritta la confezione di paramenti liturgici e le composizioni musicali sacre con relativa esecuzione in chiesa e, se si allarga il campo alla paraliturgia, la produzione di canzonette devote e la confezione di immagini, fra cui occupa un campo privilegiato il piccolo formato del santino a cui i monasteri femminili provvidero largamente prima della riproduzione industriale. È un filone che si prolunga fino a Teresa di Lisieux e oltre, costeggiando la produzione commerciale. D'altra parte la confezione di paramenti ha prodotto un filone tutto femminile di arte sacra, ancor oggi vitale e di qualità esimia per l'invenzione non decorativa di manufatti d'arte. Dalla liturgia emana l'attività personale dell'orante, a cui occorre riconoscere un proprio statuto linguistico⁴¹; la donna vi ha partecipato come produttrice di testi (Caterina Vegri, la Vernazza, la Panigarola).

La riflessione sopra la vita sia comunitaria che personale in relazione a Dio, il cui complesso prende il nome di spiritualità, ha pure prodotto un

suo linguaggio. Non a caso in epoca recente la forma aggettivale è stata congiunta ai termini di teologia e scienza, l'uno con sfumatura speculativa, l'altra psicologica. Le scrittrici vi hanno preso parte in ambedue gli aspetti: la teologia spirituale speculativa in forma di trattato: Varano, Vegri, Domenica del Paradiso, Vernazza, Berinzaga, Biondini, Martinengo, Fornara, Agnesi; la psicologica, non fosse altro nei copiosi epistolari, dove corrono in andata e ritorno richiami e consigli sul profitto dell'anima. Anche si parla di letteratura spirituale. Ciò suppone la presenza di un linguaggio che la qualifichi per tale, analogo a quello che definisce come poetica o narrativa una letteratura. Nel campo della spiritualità, le scritture femminili hanno spesso tentato di caratterizzare con predicati adatti un'esperienza vissuta, ricorrendo ampiamente alle forme verbali che esplicitano le passioni nel loro momento fenomenico: non solo gli affetti e le emozioni, ma anche gli stati interiori che li generano; anche gli atteggiamenti globali della mente di fronte al mondo esterno, e non solo le ripercussioni del vissuto sulle facoltà interiori. Così è venuta in primo piano l'alternativa di dolore e amore, dove alla recezione di ciò che l'esperienza vitale offriva, si è coniugato il desiderio, fino a farne il soggetto precipuo della relazione verbale. Il dolore ha così generato un attivismo di mortificazioni (nel senso etimologico di inferire morte a se stesso), l'amore una questua spasmodica del termine irraggiungibile. La linea del dolore, conformata al modello del servo sofferente, ha condotto a una mimesi ostinata della vita dolorosa di Cristo, a una variegata fenomenologia masochistica (se è lecito per una volta riconoscervi patologie difficilmente negabili) che si rifaceva costantemente a un modello ricostruito in quegli stessi termini (il Cristo dolorante elaborato dal dolorismo devoto). È una tematica presente (coi collaterali riflessi autopunitivi) un po' in tutte, con punte estreme nell'età tra controriforma e restaurazione (Baij, Giuliani, Martinengo, Brenti). L'impulso amoroso, dal canto suo, spingeva alla rincorsa folle dell'amato in fuga lungo i sentieri del *Cantico*, ora in forme di grande eccitazione (Giuliani) ora con passo pacato (Vernazza). Nell'una e nell'altra variante, il linguaggio analogico si è coniugato al linguaggio specifico del dolore e dell'amore. Questo ha prodotto un apparato metaforico fittissimo, che ha attinto al tesoro delle fonti bibliche e letterarie cristiane, e spesso lo ha rinnovato, riconducendolo a significati archetipici: il pellegrinaggio di Angela da Foligno, il cuore sdoppiato di Veronica Giuliani, la caverna di Maddalena de' Pazzi, l'orecchio e la bocca di Battistina Vernazza, il puro suono della Baij.

2. Il termine di mistica applicato a scritti non designa un genere letterario o, linguisticamente parlando, un sottocodice, bensì una forma che

conferisce carattere particolare ai vari linguaggi con cui l'uomo professa la sua fede. Una professione di fede è insita in ogni relazione di esperienza interiore, anche la più individuale. Se l'esperienza mistica è esclusivamente personale, unica e irripetibile, il suo resoconto non può esser fatto che nelle lingue con cui lo si professa. Dall'affermazione di fede è naturale il passaggio alla proclamazione sotto forma di testimonianza. La risolutezza con cui in questi scritti muliebri si afferma la provenienza soprannaturale degli asserti assume le forme illocutorie del "credo" di fronte a dubbi e smarrimenti degli interlocutori (da Angela da Foligno alla Berinzaga alla Martinengo). Talora la fede di queste donne si esprime attingendo al linguaggio teologico, perfino tentando (come ho detto) di formulare concettualmente le sensazioni provate: tali le antinomie di Angela da Foligno, le negazioni di Caterina da Siena, i modi senza modo di Veronica Giuliani. In ambito liturgico, è difficile dire quali connotati possano attribuire a una composizione musicale la qualifica di mistica. Non parlo dell'effetto all'ascolto, ma di testi che traducano in note musicali un'esperienza unitiva, analogamente a quanto si registra nell'ambito della parola. Né so dire se ciò si verifichi in composizioni scritte da donne. Vedranno i musicologi. Resta il fatto che l'estasi può essere percepita e descritta come un evento musicale (Baj). Non c'è dubbio invece circa la possibilità di rappresentazione dell'esperienza mistica da parte del linguaggio figurativo. Non parlo della rappresentazione di personaggi in estasi o di visioni secondo relazioni estatiche, che è fuori questione, bensì della capacità di formulare un corrispondente visivo di quel linguaggio analogico e metaforico usato dalla comunicazione verbale dello stato mistico: disegni di Maria Maddalena de' Pazzi e di Veronica Giuliani stanno a provarlo, per non parlare di Giovanni della Croce (e che dire di certo Grünewald, di certo El Greco, e magari del più che devoto Lilli?). Quanto poi alle forme dell'orazione, la sua forma più alta, quella contemplativa, ha dato luogo al genere dei colloqui, entro il quale primeggiano quelli istantanei della Varano e della Vernazza, e quelli sconfinati della de' Pazzi. Quanto poi all'orazione di quiete, non è trascritta, ma intorno vi hanno scritto Caterina da Siena, la Morello, la Martinengo.

3. In questo variegato composto di manifestazioni dell'anima fin qui elencato, il contrassegno di quell'esperienza che si definisce "mistica" si manifesta in termini di abnegazione. Ne è, con formula scolastica, la causa formale, perché introduce in ognuna di queste manifestazioni del pensiero un modo specifico di significazione che altera quello originario a ciascuno. La crisi si riflette sulla struttura della comunicazione verbale. Tocca lo statuto del parlante in quanto soggetto dell'enunciazione: nella preghiera,

con il trasferimento dell'atto di lode al lodato (esemplare il caso del *Cantico* di san Francesco; qui dentro tracce nella de' Pazzi, nella Morello); nella profezia, per attribuzione della parola a un delegante (Caterina da Siena); nel racconto, in ragione dei mutamenti della voce narrante (Crostarosa, Giuliani). Tocca lo statuto del messaggio narrativo, che stravolge la sequenza degli eventi e annulla i ruoli dell'agente (Maddalena de' Pazzi, Caterina da Genova); quello dell'attività speculativa, quando la certezza è legata a un non sapere (Angela da Foligno, Maddalena de' Pazzi); quello del linguaggio affettivo, perché la ricerca del dolore e dell'amore ha come esito un patire e un amore privi di termini di riferimento (Caterina da Genova, Maddalena de' Pazzi). Tocca lo statuto logico del discorso nel superamento del principio di contraddizione (negare affermando di Caterina da Genova, ossimori e tautologie di Maddalena de' Pazzi). E tocca lo statuto del discorso analogico esautorando il metaforizzante, in quanto non instaura una somiglianza, bensì una dissimiglianza.

Lo stile.

Modo di significazione che lascia tracce sul discorso, l'abnegazione è una specie di vettore stilistico, atto al rilievo dell'interazione fra nuclei concettuali e formulazioni discorsive lungo una serie di testi formalmente non omogenea. Un punto nodale da cui si possano individuare la forza in moto che genera il testo e la legge generale che l'organizza. Difficilmente catalogabile come genere letterario e tuttavia riconoscibile come prodotto verbale scritto, il testo mistico porta nella lingua le stigmate della condizione esistenziale che viene descrivendo. Ferite sì, ma non disegnate a priori e simmetricamente disposte come potrebbe suggerire l'evocazione di quel vocabolo in siffatto contesto, bensì le *stigmata Domini Iesu* di san Paolo; un corpo linguistico piagato è il segno del suo riconoscimento. Con piaghe magari invisibili, come quelle di santa Caterina. Infatti, la relazione dell'esperienza negativo-unitiva produce due opposti effetti sulla lingua: l'elazione fino al parossismo dell'eloquio o il suo affievolimento fino all'orlo dell'estinzione. Elazione dove l'esperienza si pone nei ternini di contrasto (Angela da Foligno), o di sortita dinamica dall'essere (Maddalena de' Pazzi), o di dilaniamento dell'io (Giuliani). Affievolimento dove l'esperienza è vissuta nella prospettiva di un negativo assoluto (Caterina da Genova), inazione e apatia (Biondini, Martinengo) ed astrazione contemplativa intellettuale (Berinzaga). È più facile riconoscere note positive d'uno stile individuale là dove nella lingua emerge la forza magnifica della testimonianza vissuta. Lì si profila una apparenza di espressionismo involontario, almeno nei termini in cui il dileggio dell'io sulla via del dolore e la brama dell'assente su quella dell'amore sono un seminario naturale di sollecitazioni

espressive (Giuliani e de' Pazzi sono i due vertici). Una coincidenza di acme tematico e acme formale affiora anche a conclusione delle frequenti estese analisi introspettive sullo spoglio del sé, quando alla tenacia dell'esercizio autolesivo fa seguito la sfrenata ribellione (Baij, Brenti).

La letteratura.

Angela da Foligno e Battista Varano, Maddalena de' Pazzi e Veronica Giuliani si possono convogliare nell'area della letteratura, allineate a santa Caterina che vi sta senza obiezione da Tommaseo in poi, a patto di tener presente che sono scritture nate e cresciute in condizioni estranee alla pratica del letterario, senza propositi né di adesione a un codice di scrittura né di contropartita a una letteratura troppo intensamente letteraria come la nostra (com'è, ad esempio la linea di quell'oratoria che si definisce evangelica o apostolica: ad esempio, l'evangelico ma letteratissimo Ochino). Dell'opera letteraria manca in tutte loro una qualsiasi cura dell'organizzazione sia tematica che formale, venuti meno tanto il controllo del prodotto nel suo farsi quanto la verifica dell'opera compiuta. La lettura della de' Pazzi e della Giuliani è un'impresa faticosissima, causa la sterminata lunghezza del testo che si autogenera dall'inizio alla fine, e si presenta senza elementi portanti che sorreggano l'arco del racconto, senza punti di riferimento che chiariscano i processi conoscitivi (si ricordi l'impareggiabile compendio del proprio dire offerto dalla Giuliani: "dico e ridico e non dico niente"). Nulla a che fare con la fatica, alla fine remunerata, che impone molta scrittura moderna fissata sui meccanismi della memoria, poiché qui si celebra la perdita della memoria. Sola ricompensa è coordinare l'espressione alla fattura del testo, seguirla passo passo nella sua logica di pagina che si sta riempiendo simultanea al pensiero che la produce; abbandonarsi alla spirale dell'inquietudine che la anima e si concentra di tratto in tratto in formulazioni rapide e violente, per ricadere e riprendere infinite volte il suo ciclo (Giuliani). O estrarre mentalmente dallo scritto la parlata originaria, mutata la pagina in disco o magnetofono virtuale, ascoltarlo come fosse voce viva nel suo sviluppo lineare travolgente e discontinuo (de' Pazzi). Nella serie opposta delle scritture irrilevanti, è difficile individuare note di stile secondo il criterio dello scarto. Il minimalismo della scrittura può avere tuttavia una ragione interna, nel suo adeguamento alla sostanza rappresentata: un io annichilato si riflette nella figura della scrivente, l'abnegazione si autorappresenta nella lingua che la descrive. Nei termini in cui lo stile è la cosa, vanno quindi valorizzate le scritture informi di Caterina da Genova, Paluzzi, Morello, Biondini, Crostarosa, senza per altro entrare nel merito di attributi letterari. Questi, a mio avviso, non andrebbero tolti almeno a coloro che seppero imprimere al dettato impas-

sibile un'impeccabile correttezza formale, talora in virtù d'una lucida padronanza intellettuale (Agnesi, Gavazza) tal'altra d'una cadenza melodica simile al *recto tono* (Vernazza). Stanno fra i due livelli scritte non prive di fascino: quella animata da veemenza fabulatoria di Domenica del Paradiso che subisce l'attrattiva dell'ornato oratorio, quella estemporanea e capricciosa della Vannini, quella ricca di colori musicali della Baij, più prossime al filone espressivo; e sul fianco opposto, l'eleganza uniforme della Martinengo. L'iscrizione di costoro alla società letteraria dipenderà dai criteri con cui si vuole allestire il canone: ricupero quanto possibile di una minoranza (qui la femminile), o la patente di una buona educazione alla scrittura. Meglio far largo all'ineducata scrittura della Mellini, tanto grezza e ostica quanto potente nell'espressione, capolavoro fra le scritte di chi, quasi ignaro di alfabeto e di grammatica, sapeva ugualmente investire nella parola il proprio pensiero.

Un vocabolario.

L'iscrizione alla letteratura dell'una o dell'altra di queste scrittrici potrebbe anche favorirne l'entrata nell'Olimpo del lessico esemplare sancito dai vocabolari, poiché il settore più frequentato dai nostri lessicografi resta pur sempre quello letterario. Si arricchirebbe da una parte la presenza femminile, non cospicua almeno per la parte antica, dall'altra il settore del linguaggio religioso, relativamente limitato fuorché per le origini, altrimenti ristretto al raggio dell'eloquenza e dintorni (Segneri, Bartoli, Paravicino) per poi saltare a Manzoni e Tommaseo. È significativo che la terminologia propria al campo della mistica risulti esemplificata su Jacopone e saltuariamente su Caterina e Bernardino da Siena o a volgarizzamenti quale quello dell'*Imitazione*. Dall'età tridentina alla rivoluzione, scarso è il contributo della letteratura spirituale, anche in merito a testi che ebbero un successo editoriale europeo senza confronti, quali lo Scupoli e il de' Liguori. Un dizionario letterario della lingua spirituale, se l'attributo restringe il deposito agli autori inclusi nelle storie letterarie e linguistiche, darebbe un ben esile risultato. In ordine alla storia della lingua, tre ragioni sorreggono l'opportunità di uno scavo in quella zona: 1. La diffusione di questi testi ha favorito l'appropriazione di un certo lessico da parte di un largo strato della gente per uso diretto o mediato⁴². 2. Il ceto dei devoti alfabetizzati o almeno capaci di leggere era assai numeroso in tutta Europa durante l'antico regime e abitualmente trasferiva il linguaggio lì appreso nella vita quotidiana. 3. Spigolando in queste adiacenze, si coglierebbero, oltre a sensi specifici nel settore affettivo dell'amore e del dolore, combinazioni lessicali sorprendenti per novità e forza espressiva. Come prova un esame comparativo condotto nel campo semantico qui messo in primo

piano, l'abnegazione, fra un testo ampio come il diario della Giuliani e un autore altrettanto igneo come Paolo della Croce⁴³.

Intanto, già nell'uso del termine stesso, mentre in san Paolo c'è "annegare la propria volontà" (V 162) in Veronica "annegare te stessa" (II 531; e, risalendo quasi a scala, da *abnegazione* "di loro, di noi" in Paolo (I 77; 66) si passa a "di tutto, in tutto" (I 400; 763 – II 800; 1049; IV 31) nella Giuliani. Nella donna l'asserto è più radicale. *Annichilarsi* è nella sua veste latina il termine tecnico della parte svolta dall'anima nel processo unitario. In Paolo della Croce appare isolato, in Veronica è rafforzato tautologicamente dal termine *nulla*: "annichilire te quasi al niente (IV 872); annichilirti nel tuo annientamento" (V 537). Nell'uso su larga scala di un lessico analogo, si scorgono differenze di tono al di là delle circostanze contestuali: *morire* si riferisce in Paolo a creature, ed è spesso accompagnato dalla specificazione *misticamente*; Veronica ignora il dettaglio e più che al creato muore a se stessa (I 28; 39; II 769; III 770; IV 846; V 95). *Nascondersi* detto dell'essere umano è termine d'obbligo in rapporto alla fuga dall'amor proprio. Ci si nasconde in Dio, dalle creature, nell'interiorità, nel silenzio: modi tutti presenti in ambedue, ma con prevalenza in Veronica del termine *nulla* (II 88; III 996; 1030; IV 266; 446; 678; V 249). *Non essere* è il sintagma che designa la conclusione della vicenda unitiva a riscontro dell'assoluto positivo predicato della controparte e gravato dalla concezione che fa del peccato un attentato all'essere. In questi termini compare solo tre volte in san Paolo, e sempre corredato da citazioni autorevoli. In Veronica è ben più frequente e riferito direttamente alla propria persona: *non essere in me, per me, di me*, incrociando i sintagmi (in seconda persona, per bocca della madonna: "non essere più di te né per te: IV 749) fino al vertice di predicare di se stessa in terza persona: "non essere più ella" (V 426), e con audacia descrivere l'unione in termini rovesciati: "non essere più lei, ma Dio in lei" (V 207). Sia Paolo che Veronica sono scrittori accesi e vigorosi e la densità degli esiti relativi si delinea in formulazioni analoghe senza che vi si vedano, come negli esempi precedenti, antefatti mentali diversi. "Sto morendo per non morire" (MM2) in lui, è in lei un "morire fra tante morti" (III 716); "profondarsi nel sacro deserto inferiore" (III 297) in lui, in lei il correlativo: "profondarmi ab intra nella cognizione del mio niente" (IV 156); "solitario nel più intimo gabinetto interno" (II 31), di lui, contro "sola con il solo, con il tutto, con il sommo" (V 17) di lei. Non senza sorpresa il santo cede al fermento dell'immaginazione, lei determina con sguardo intellettuale i dati dell'evento. Un impeto metaforico si accende in Veronica solo quando descrive se stessa o l'essere umano prigioniero e torturato: "gli sbirri dell'inferno fanno a palla di me" (III 703); "stiedi in piste

e calci di cavallo” (IV 276); “mi pare che sia una Babilonia in me, senza alcun appoggio mi perdo in quelle caverne” (IV 275); “tutta la notte e tutto il dì stiedi in quelle caverne sotterranee con ogni sorta di tentazioni” (IV 118); che si risolve nel sintetico “vedersi incavernata in questo corpo” (V 202) come fonte di massima pena. Sempre con riferimento all’area semantica del carcere, il ricorso al participio passato dà luogo al seguito: *incarcerata* (V 269); *incatenata* (I 819; V 252); *inceppata* (III 703) *inchiarata* (III 695). Sono vocaboli testimoniati per la prima volta in autori non molto distanti da lei nel tempo, come lo è il sorprendente “mi sento impusillanimita” (II 976). Assente questo registro linguistico in san Paolo, che si affaccia con un solo *internarsi* (I 178), con Dio come complemento di termine. Veronica, usa *internarsi* con maggior frequenza, e a parte due casi (I 573; IV 443), lo riferisce a sé nell’ottica dell’annullamento: “m’internavo nella cognizione del mio niente” (III 197); “più ci interniamo nel nostro nulla, più cognizione vi è dell’essere di Dio” (III 225); “cercavo d’internarmi nella cognizione di me stessa” (IV 276); “stando questo niente nella immensità di Dio... gli serve per più internarsi nel fondo del proprio nulla” (V 19); “gode dell’esser di Dio ed in questo godimento si va sempre più internando nel profondo del suo annientamento” (V 247). Più intenso, ugualmente riferito ai due poli del divino e dell’umano, il termine di *intrinsecare*, assente in san Paolo: a “intrinsecarsi nella divina volontà” (I 531; 572; 573) risponde: “questo nostro nulla pare a me che, se daddovero ci intrinsechiamo e entriamo in esso, oh quanto vi troveremo” (V 70). Il dinamismo verso la perfezione espresso qui nella figura di un tendere verso il duplice oggetto, è però delineato di preferenza nella prospettiva di un moto inverso: “levare me da me” è azione compiuta tanto da Dio (II 901; 917; 964; 990; III 250; IV 308), quanto dall’io (II 320; 906; 908; III 800; IV 285; 304); “privare te di sé” (IV 711); “privazione in tutto da tutto” (III 335); “spogliare te di te” (IV 761; V 298; 421) e “spogliarmi di me” (II 557; 1159; IV 650). Il dinamismo non si risolve per Veronica in quiete finale. La ripresa è immediata: “mi posavo nel mio annientamento, ma subito sentivo qualche incendio” (III 1304); “stando tu nel tuo annientamento, posandoti qui e profundandoti, qui non trovi il fondo di abbassamento” (IV 307). Nauseata del momentaneo (II 527; 829; III 454; V 154; 267), il suo traguardo è “uno stare fra il nulla e fra il tutto” (II 35). Veronica vi arriva dopo aver tolto a sé tutto di sé, anche la stessa identità dell’io narrante il proprio passato e scrivente il proprio presente. Nulla è più momentaneo del parlare e dello scrivere; Veronica li aggancia ai due estremi del tutto e del nulla. E tuttavia, scegliendo la madonna, e non un personaggio maschile, come sostituta narratrice e scrittrice, venne tacitamente a riven-

dicare alla donna il pieno diritto alla scrittura, e mediante questo simbolo ne rivendicò l'indipendenza. È il più femminile fra i modi con cui la donna ha rappresentato la propria superiorità nella figurazione di sé stessa attraverso la scrittura.

Toronto 4 marzo – Lugano 29 agosto 2001

NOTE

¹ *Mystics, Vision and Miracles*. A St. Michael's College Symposium. 2-3 March, 2001", Eds. Joseph Goering, Francesco Guardiani, Giulio Silano. Ottawa: Legas, 2002.

² *Olasz Misztikus Írónok*, Europa Könyvkiadó, Budapest, 2001. L'edizione originale: *Scrittrici mistiche italiane*, a c. di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, Genova, Marietti 1820, 1988; ristampa, *ivi*, 1996. D'ora in poi citata con la sigla SMI.

³ Elissa B. Weaver, *Le muse in convento. La scrittura profana delle monache italiane (1450 – 1650)*, in *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a c. di Lucetta Scaraffa e Gabriella Zarri, Bari, Laterza, 1994, 254-57.

⁴ Testi di comportamento, trattati normativi, composizioni teatrali e prediche sono studiati e repertoriati in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XI^o al XVI^o secolo. Studi e testi a stampa*, a c. di Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966 ("Temi e testi" NS, 36). Epistolari oltre il circuito del rendiconto interiore in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XI^o – XVI^o*, a c. di Gabriella Zarri, Roma, Viella, 1999. Nel volume *Donne e fede* (v. n. 3), sull'epistolografia, Adriano Prosperi, *Lettere spirituali*, 227-52. Sull'attività poetica, Elissa B. Weaver, *Le muse in convento* (v. n. 3), 253-76; Elisabetta Graziosi, *Scrivere in convento: devozione, encomio, persuasione nelle rime delle monache fra Cinque e Seicento*, in *Donna, disciplina*, 303-31. Sull'attività teatrale, Bernadette Majorana, *Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro*, in *Donna, disciplina*, 121-140; Elissa B. Weaver, *The Convent Wall in Tuscan Convent Drama*, in *The Crannied Wall. Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, a c. di Craig G. Monson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992, 73-86; della stessa: *Una cultura marginale a teatro*, in *Les femmes écrivains en Italie au moyen âge et à la renaissance, Actes du colloque international Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992*, "Publications de l'Université de Provence", 1994, 197-212. Sulla musica in conventi femminili: Patrick Macey, "Infiamma il mio cor": *Savonarolan "Laude" by and for Dominican Nuns in Tuscany*, in *ivi*, 161-89; *Disembodied Voices: Music in the Nunneries, of Bologna in the Midst of the Counter-Reformation*, in *ivi*, 191-209; Robert Kendrick, *The Traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogues of Chiara Margarita Cozzolani*, in *ivi*, 211-33.

⁵ Il rapporto istituzionale e personale nell'ambito della confessione – direzione spirituale, posto da Adriano Prosperi, *Dalle "divine madri" ai "padri spirituali" in Women and Men in spiritual culture, XII^o – XVI^o centuries. A meeting of South and North*, a c. di Elissa Schulte van Kessel, The Hague, Netherlands Government Publishing

Office, 1986, 71-90, è stato via via da lui sviluppato con attenzione al problema collaterale dell'alternativa pubblico – privato: *L'inquisitore come confessore*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a c. di Paolo Prodi – Carla Penuti, Bologna, Mulino, 1994 (“Annali dell'Istituto storico italo – germanico”, Quaderno 40), 187-224. È stato poi integrato in una visione a largo raggio sull'influsso politico della chiesa sulla società italiana: *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi 1996. Un inquadramento del problema in termini più equidistanti, con rassegna dei contributi in merito, in Adelisa Malena e Daniela Solfaroli Camillocci, *La direzione spirituale delle donne in età moderna: percorsi della ricerca contemporanea*, “Annali dell'Istituto storico italo – germanico in Trento”, 24 (1998), 439-60.

⁶ Cecilia Ferrazzi, *Autobiografia di una santa mancata*, a c. di Anne Jacobson Schutte, Bergamo, P. Lubrina, 1990. Della stessa studiosa, *Un caso di santità affettata: l'autobiografia di Cecilia Ferrazzi*, in *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna*, a c. di Gabriella Zarri, Torino, Rosenberg & Seller, 1991, 329-42.

⁷ Adelisa Malena, *Esperienze religiose femminili e direzioni ecclesiastiche nella Toscana del '600*, in *Il “sentimento” tragico dell'esperienza religiosa: Veronica Giuliani (1660-1727)*, a c. di Maria Duranti, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2000 (“Università degli Studi di Perugia. Dipartimento di Scienze Storiche. Pubblicazioni”, 9), 243-68.

⁸ *La scienza dei santi. Studi sul misticismo secentesco*, Firenze, Sansoni, 1984.

⁹ Mino Bergamo, *L'anatomia dell'anima. Da François de Sales a Fénelon*, Bologna, Il Mulino, 1991.

¹⁰ *Un tesoro nascosto ossia Diario di S. Veronica Giuliani religiosa clarissa cappuccina in Città di Castello scritto da lei medesima, pubblicato e corredato di note dal P. Pietro Pizzicaria D.C.D.G.. Nuova Edizione curata dal sac. Oreste Fiorucci*, I – VII, Città di Castello, Monastero delle Cappuccine, 1969-1991. Il vol. V, con frammenti e altro materiale, edito dal Fiorucci, è stato sostituito, ripetendo la numerazione, da Lázaro Iriarte e Antonino de Felice col titolo abbreviato di *Diario di S. I. G.*; il VI, con lo stesso titolo di *Diario*, comprende l'epistolario, a c. di Maria Cittadini Fulvi e Lázaro Iriarte; il VII, contiene indici allestiti da Lázaro Iriarte. I due ultimi tomi sono pubblicati dalle Edizioni Porziuncola. Cito da qui in poi con la sigla D, seguita da volume e pagina.

¹¹ Santa Caterina Vegri, *Le sette armi spirituali*, a c. di Cecilia Foletti, Padova, Antenore, 1985. (“Medioevo e Umanesimo”, 56), 103-108. Sull'autografia di santa Caterina Vigri, *Laudi, trattati e lettere*, Edizione critica a c. di Silvia Serventi, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000 (“Caterina Vigri. La Santa e la Città”, 2), CXXXVII ss. e l'attenta disamina a XCIX; sulla coloritura dialettale, *ivi* CIV – CV.

¹² Caterina Vigri, *Le sette armi spirituali. Edizione critica a cura di Antonella Degl'Innocenti*, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000 (“Caterina Vigri. La Santa e la Città”, 1).

¹³ Santa Caterina Vegri (v. n. 11), 162; Caterina Vigri (v. n. 12), 61.

¹⁴ Giacomo Boccanera, *Biografia e scritti della B. Camilla – Battista da Varano clarissa di Camerino (1458-1524)*, Roma, Editrice “Miscellanea Francescana”, 1957, 39-42, Tav. IV – V; Beata Camilla Battista da Varano Clarissa di Camerino, *Le opere*

spirituali, a c. di Giacomo Boccanera, prefazione di Piero Bargellini, Iesi, Edizioni Francescane, 1958; facsimile del *Transito* a 96-97; del biglietto a 112-13.

¹⁵ Un terreno che si sta esplorando, promosso da Armando Petrucci, con l'avvio di *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento: da un libretto di conti di Maddalena pizzicarola in Trastevere*, "Scrittura e civiltà" 2 (1978), 163-207; Luisa Miglio, *Leggere e scrivere il volgare. Sull'alfabetismo delle donne nella Toscana tardo medievale*, "Atti della Società ligure di storia patria", NS 291 (1989), 355-83; Maria Pia Fantini, *Lettere alla madre di Cassandra Cbigi (1535 - 1556): grafia, espressione, messaggio*, in *Per lettera* (v. n. 4), 111-50.

¹⁶ Facsimili degli autografi in Monique Courbat, *Dico e ridico e non dico niente. Il fenomeno del diario sdoppiato in santa Veronica Giuliani*, Siena, Cantagalli, 1994, 271-96; Enzo Mattesini - Ugo Vignuzzi, *Dall'oralità alla scrittura. Primi accertamenti sulla lingua di santa Veronica Giuliani "grafomane contro voglia"*, in *Il "sentimento" tragico* (v. n. 7), tavole fuori testo.

¹⁷ Facsimili della Martinengo in Franco Fusar Bassini, *Questo insoffribile Amore. La beata Maria Maddalena Martinengo clarissa cappuccina (1687 - 1737)*, Gorle, Velar, 1986, 17; 36; 45-46; 59; 78.

¹⁸ Maria Teresa Casella, *Il libro undecimo, A laude di Dio, di Giovanna Maria della Croce Floriani*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a c. di Ottavio Besomi (et al.), Padova, Antenore, 1988 ("Medioevo e umanesimo", 72), 401-404.

¹⁹ Facsimile della scrittura di suor Maria Celeste, in *Autobiografia*, a c. di Sabatino Majorano e Alessandra Simeoni, Materdomini, Editrice San Gerardo, 1998 ("Testi e studi crostarosiani" 3), 443.

²⁰ Armando Petrucci, *Nota sulla scrittura di Angela Mellini*, "Quaderni storici", 41 (1979), 640.

²¹ I facsimili in Fusar Bassini (v. n. 17), 17 e rispettivamente 78.

²² Facsimili di autografi di Brigida di Gesù Morello, in *Placentina beatificationis et canonizationis servae Dei Birgittae a Iesu fundatricis domus Sanctae Ursulae de Placentia (+ 1679) positio super introductione causae et super virtutibus ex officio composita*, Città del Vaticano, Typis polyglottis vaticanis, 1964 ("Sacra rituum Congregatio, Sectio historica 123), tavv. IV, V; VII.

²³ Nel regesto della *Placentina beatificationis... positio* (v. n. 22), il n° 1 per il primo tipo, per il secondo, i n° 2, 3, 8 (ma quest'ultimo è testo riportato).

²⁴ Monique Courbat, *Dico e ridico* (v. n. 15). A proposito di questo lavoro, vedi dello scrivente *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e pensiero, 1997 ("Arti e scritture", 8), 347-48.

²⁵ Francesco Santi, *Il racconto mediato*, in *Lo spazio letterario del medioevo. 1. Il medioevo latino. II. La circolazione del testo*, a c. di Guglielmo Cavalli, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, Roma, Salerno, 1994, 694-96. Altra genesi hanno le prediche trascritte dalla viva voce dell'oratore. In ambito femminile quelle di Domenica del

Paradiso, ora edite da Rita Librandi – Adriana Valerio, *I sermoni di Domenica del Paradiso. Studi e testo critico*, Firenze, Edizioni del Galluzzo SISMIEL, 1999.

²⁶ È riportata da Tiziana Zaninelli, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi e l'ambiente culturale in cui visse* [Diss. dott. di Memoria di licenza, Friburgo S., anno acc. 1986], 23. Redatto in concomitanza con l'allestimento di SMI, la memoria trascrive in forma di regesto l'inventario, oltre che dei documenti che riguardano la de' Pazzi (1-37), dei documenti che riguardano i direttori spirituali del monastero al tempo della santa (38-69) e altri testi giuridici e agiografici (70-76).

²⁷ Zaninelli, *ivi*, 119 n° 40. ²⁸ Zaninelli, *ivi*, 27, n° 69. Il documento è illustrato dalla stessa autrice nel contributo che riporta parzialmente lo studio sopra citato (v. n. 26): *Influssi culturali nell'esperienza mistica di santa Maria Maddalena de' Pazzi*, "Asceutica e mistica", 1 (1992), 46-74. Ivi anche (55-74) la stretta dipendenza fra il comportamento estatico di Maddalena e le rappresentazioni teatrali consuete nel monastero. Un caso da inserire nel quadro tracciato da Elissa Weaver, *Spasmo spirituale ovvero il gioco delle monache*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno, 1992, 351-71.

²⁹ Nel regesto della Zaninelli figurano undici raccolte di prediche vere e proprie ai seguenti numeri: 40. con 44 prediche di Capocchi, scritte da più mani di suore; 49-57 con prediche del Benvenuti; 61 con alcuni punti di prediche di vari gesuiti, tutti trascritti da diverse monache.

³⁰ Vedi sopra la lettera del Campi. Zaninelli, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi e l'ambiente* (v. n. 26), 7-15 elenca i libri presenti oggi a Careggi con note di possesso che risalgono al tempo della santa. Notizie su libri in Bruno Secondin, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Esperienza e dottrina*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1974 ("Vacare Dei", 5), 51-52; 100-103; 240-44; 247, non potuti vedere dall'autore causa la chiusura (*ivi*, 240).

³¹ *Della forza della fantasia umana*, a c. di Gianmarco Gasperi, Milano, Franco Sciardelli, 1995, 74.

³² Claudio Catena, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Orientamenti spirituali e ambiente in cui visse*, Roma, Institutum Carmeliticum 1966, 22.

³³ L'analisi dottrinale dei motivi riformistici presenti nelle estasi, in Bruno Secondin, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* (v. n. 30), 364-78 che pone la de' Pazzi "alla pari con la grande Caterina senese e certamente al di sopra di ogni altro ardore riformistico, e non solo italiano, della sua epoca". Numerose citazioni ed echi di Caterina sono da lui rilevate (243-44; 252-53; 308; 357; 428-30). Il tema è ripreso dallo stesso autore e da Benedetta Papasogli in forma narrativa: *La parabola delle due spose. L'ita di S. Maria Maddalena de' Pazzi*, Torino, Gribaudo, 1976, 177-259. Sull'impatto del progetto riformista nella raffigurazione agiografica della santa, Anna Scattigno, *Maria Maddalena de' Pazzi. Tra esperienza e modello*, in *Donna, disciplina* (v. n. 4), 85-101. Sugli scritti della santa con finalità pedagogica, Anna Scattigno, *Un commento alla regola carmelitana, gli ammaestramenti di Maria Maddalena de' Pazzi*, in *Il monachesimo femminile in Italia dall'alto medioevo al secolo XVI. A con-*

fronto con l'oggi. Atti del VI Convegno del "Centro di studi Farfensi", Santa Vittoria in Matenano 21-24 Settembre 1995, a c. di Gabriella Zarri, Negarine, Il Segno dei Gabrieli editori, 1997, ("Scuola di memoria storica. Centro di Studi Farfensi per la storia del monachesimo mondiale e del meditare universale", 6), 283-301. A proposito della riserva lì espressa a n. 4, quando definisco "oralità pura" il dire estatico della santa, mi riferisco all'atto linguistico in quanto tale, non diretto a destinatari umani; quindi non metto in causa il suo contenuto, che virtualmente può contenere messaggi adattabili a finalità pedagogiche, né la sua struttura logico-retorica, che può conformarsi tanto all'oratoria che all'orazione metodica: voglio solo indicare che si tratta di un discorso né illocutorio né perlocutorio.

³⁴ Jacques Dalarum, *Angèle de Foligno a-t-elle existé?*, in "Alla Signorina". *Mélanges offerts à Noëlle de la Blanchardière*, Roma, École française de Rome. Palais Farnèse, 1995, 59-97. I rinvii al testo del *Liber* si riferiscono a Ludger Thier – Abele Calufetti, *Il libro della beata Angela da Foligno (Edizione critica)*, Grottaferrata, Editiones Collegii S. Bonaventurae Ad Claras Aquas, 1985. Cito per capitolo e numero di rigo.

³⁵ Un senso alquanto più restrittivo di quello, pur ben ponderato proposto da Francesca Brezzi, *La passione di pensare. Angela da Foligno*, M. Maddalena de' Pazzi, Jeanne Guyon, Roma, Caroni, 1998 ("Ricerche. Filosofia" 28), 42-59.

³⁶ Giuseppe Betori, *La Scrittura nell'esperienza spirituale della B. Angela da Foligno. Annotazioni preliminari*, in *Vita e spiritualità della beata Angela da Foligno*, Atti del Convegno di Studi per il I II centenario della conversione della beata Angela da Foligno (1285-1985) Foligno 11-14 dicembre 1985, a c. di Clément Schmitt ofm., Perugia, Serafica Provincia di san Francesco OFM conv., 1987, 171-98; Mauro Donnini, *Appunti sulla lingua e lo stile del "Liber" della beata Angela da Foligno*, in *Angela da Foligno. Terziaria francescana. Atti del Convegno storico nel I II centenario dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'ordine Francescano Secolare (1291-1991). Foligno 17-18-19 novembre 1991*, a c. di Enrico Menestò, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1992 ("Quaderni del "Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia", 27), 181-213; Pascale Bourgain, *Angèle de Foligno. Le latin du Liber*, in *Angèle de Foligno. Le Dossier*, a c. di Giulia Barone et Jacques Dalarum, Roma, Ecole française de Rome, 1999, 145-67.

³⁷ Mario Gioia (ed.), *Per via di annichilazione. Un testo di Isabella Cristina Berinzaga redatto da Achille Gagliardi di S.I.*, Edizione critica, introduzione e note, Roma, Gregorian University Press – Brescia, Morcelliana, 1994 ("Aloisiana. Pubblicazioni della Pontificia Facoltà Teologica dell'Italia meridionale – Sezione "San Luigi Napoli", 25); e il complemento dello stesso autore: *Breve compendio di perfezione cristiana. Un testo di Achille Gagliardi di S.I. Saggio introduttivo ed edizione critica*, ivi, ("Aloisiana", 28), 1996. Un'eccellente sintesi del caso ha fatto Sabrina Stoppa, *L'annichilazione e la censura: Isabella Beriganza e Achille Gagliardi*, "Rivista di storia e letteratura religiosa" (1996), 618-25.

³⁸ Iunctae Bevegnatis, *Legenda de vita et miraculis beatae Margaritae de Cortona*, a c. di Fortunato Iozzelli, Grottaferrata, Editiones Collegii S. Bonaventurae Ad Claras

Aquas, 1997 ("Bibliotheca franciscana ascetica Medii Aevi", 13). Cito per capitolo e rigo.

³⁹ Rosanna Bettarini, *Lo stilema della derelitta*, "Studi di filologia italiana", 41 (1983), 5-16.

⁴⁰ Da una parte lo spazio concesso da Silvia Serventi (v. n. 11) alla descrizione dell'influenza dialettale negli scritti della Vegri, dall'altra l'analisi a tutto raggio sulla lingua della Giuliani, condotto da Enzo Mattesini – Ugo Vignuzzi, *Dall'oralità alla scrittura. Primi accertamenti sulla lingua di santa Veronica Giuliani "grafomane contro voglia"*, in *Il "sentimento tragico"* (v. n. 7), 303-79. Sintomatico il caso di Caterina da Siena nelle nostre storie linguistiche, illustrato da Maria Catricalà, *Caterina e la storia della lingua italiana*, in *Con l'occhio e col lume. Atti del corso seminariale di studi su S. Caterina da Siena (25 settembre – 7 ottobre 1995)*, a c. di Luigi Trenti e Bente Klange Addabbio, Siena, Cantagalli, 1999 ("Università per stranieri di Siena. Dipartimento di scienze umane"), 121-30. Sull'atteggiamento della Chiesa verso il volgare, Rita Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione*, a c. di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1993, 335-81; sulla donna, 371-78. Quando da qui via cito col solo nome singole scrittrici, rinvio a temi che ho trattato singolarmente nei cappelli premessi a ciascuna di loro in SMI (per il periodo medievale Leonardi), con l'intento di riunire qui in un discorso organico motivi là disseminati a causa del frazionamento imposto dal genere antologico.

⁴¹ Paolo Giannoni, *L'orante. Testimone dell'invisibile*, Milano, Paoline, 1998, 15-24.

⁴² Si veda la geniale e appassionata esplorazione di Gian Luigi Beccaria, *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 1999.

⁴³ Cito dallo spoglio eseguito per i due autori da Giovanni Meier, *La croce sul vuoto. Allestimento di un lessico del nulla in San Paolo della Croce, I – II Friburgo S. 1987* (Memoria di licenza Datt.); *Lessico del non essere in santa Veronica Giuliani. Prontuario*, Città di Castello 1992, che riprende la Giuliani dall'edizione qui citata a n. 10. Visto il dichiarato proposito di far capo a osservazioni linguistiche, di fatto poi non applicate ad analisi e definizioni perché travolte nel gorgo d'una parafrasi continua, qui si annoti a puro titolo di integrazione bibliografica il recentissimo Nicola Gori, *La scienza della salvezza e la grazia del purgatorio d'amore in una complessa esperienza di santa Veronica Giuliani*, "Collectanea franciscana", 71 (2001), 171-207.

PAOLO CHERCHI

ELEMENTI LUDICI NEL PLAGIO MARINIANO

Siamo all'anno 1662. Il cardinale Sforza Pallavicino pubblica il *Trattato dello stile e del dialogo* in cui per ben quattro capitoli si occupa del problema del plagio. I capitoli sono l'undicesimo, "Beneficio di questa investigazione per approfittarsi degli autori senza rubare: e ciò che sia rubare, imitare, emulare negli scrittori"; il dodicesimo, "Si dichiara la precedente dottrina con recare gli esempi de' furti, dell'imitazione, e dell'emulazioni nella favole"; il tredicesimo, "Regole per emulare gli autori, e non rubar loro, né imitarli"; il quattordicesimo, "Si spiega ne' concetti la stessa diversità fra il rubare, l'imitare, e l'emulare". Se sostituiamo alla parola "rubare" quella di "plagio", vediamo che Pallavicino sta trattando di cose delle quali discutiamo ancora oggi, quando, con sottigliezza forse non maggiore, affrontiamo lo stesso problema cercando di distinguere tra plagio, riscrittura, imitazione, emulazione, parodia, metamorfosi, riuso e tanti altri sinonimi dei quali s'è arricchito il nostro linguaggio senza aver mutato la sostanza del problema. E in fondo si capisce che sia così: dal momento che la letteratura nasce dalla letteratura più che dalla vita o da un individuo che pensi in modo assolutamente e in tutti i sensi originale (quindi col rischio di non essere punto capito), è naturale che ci sia in tutte le opere di creazione letteraria o artistica in generale qualche elemento che alcuni potranno chiamare fonte, altri modello, altri prelievo diretto, altri citazione, altri allusione e così via dicendo, fino ad includere formule come "parallel phrasing" usata recentemente da una commissione dottorale americana che voleva difendere uno studente dall'accusa di plagio mossagli da altre autorità. E se leggiamo con attenzione i capitoli di Pallavicino vediamo che, nonostante la sottigliezza dello scrittore, le differenze non sono sempre chiare. Eppure nessuno di noi (come lui, del resto) avrebbe esitazione a parlare di furto o di plagio davanti a casi chiarissimi di appropriazione estesa con occultamento di fonti. Questi sono i casi in cui Pallavicino può far testo. Ascoltiamolo:

Torre, o rubare, non si dice con proprietà nelle composizioni salvo allora, che uno attribuisce a sé il componimento altrui, poichè la

possession del componimento non contien altro però che la gloria, la qual ridonda al compositore dal sapersi, ch'egli l'ha fatto. Onde solo chi falsamente invola ad altrui, ed arroga a sè questa gloria, usurpa la possession de' componimenti, e ne priva i veri padroni con loro danno, e dispiacere, il che richiedesi all'essenza del furto. Negli altri casi questa parola rubare non s'applica agli scrittori se non per metafora. E bisogna ricordarsi che la metafora non richiede conformità in tutte le cose; altrimenti non sarebbe metafora. Pertanto il nome di *tôrre* e di *rubare* agli autori, in quanto è diverso dall'imitare, è fondato in questa special somiglianza col vero togliimento, o rubamento; che siccome io propriamente non tolgo né rubo, per figura, il fuoco del vicino, se col fuoco del vicino accendo un altro fuoco, per me, ma se prendo per me il medesimo tizzo acceso che possedeva; così *tôrre* o *rubare* una cosa altrui, allora si dice negli scrittori; quando l'istessa cosa in individuo inventata dall'uno e poscia usato dall'altro, poichè s'ella è un distinto individuo già non è tolta; siccome altro è il togliere un quadro a Pier da Cortona altro è il ricopiarlo, cioè farne un distinto a simiglianza del suo¹.

Di vero furto potremmo parlare nel caso di Nicolò Franco che ruba "letteralmente" il *Tempio d'amore* da Jacopo Campanile²; ma non potremmo parlare di plagio/furto nel caso in cui lo stesso Franco traduce pagine e pagine del trattatello umanistico di Montefalco, *De cognominibus deorum*, perché, a parte il fatto della traduzione, dovremmo tener conto della funzione parodica che questo particolare plagio intende svolgere³. Nessuno di noi parlerebbe di plagio a proposito della lettera in cui Machiavelli riferisce a Guicciardini di una sua disavventura con la vecchia lavandaia, disavventura che, son quasi certo, il segretario fiorentino riprende da una scena del *De vetula* pseudo-ovidiana⁴. Ma è altrettanto vero che avremmo difficoltà a trovarci d'accordo nel valutare casi in cui i parallelismi fra due testi si limitano solo ad alcuni aspetti mentre per tanti altri sono divergenti. Evidentemente la tipologia del plagio conosce zone di penombra, e sono quelle che suscitano le discussioni e sollecitano fini distinzioni.

Tuttavia il punto che intendevo fare citando un vecchio/moderno come Sforza Pallavicino non era di sostenere che la discussione teorica sul plagio abbia fatto pochi progressi dal Seicento ad oggi, ma di mettere in luce il fatto sorprendente che per la prima volta, da quanto io ne sappia, il discorso sul plagio diventi esplicito e venga assunto come tema in un trattato di "teoria letteraria" del Seicento. E ci chiediamo: nacque allora la consapevolezza del plagio? Certamente no. Era stato vietato parlarne? Certamente no. Sicuramente Pallavicino non si inventava un problema, ma si deve almeno pensare che per parlarne la moda del plagio doveva essere

così diffusa da creare quasi l'obbligo di trattarla in un'opera di teoria letteraria. In effetti la cultura del plagio (e si può parlare proprio di una "cultura" più che di una moda) era cominciata con la crisi della cultura umanistica ed era fiorita in forme sempre diverse nella cultura tardo-rinascimentale e/o manieristica, e trovava la sua matrice o giustificazione teorica in una versione dell'idea di *imitatio*. Se posso rifarmi brevemente all'*iter* di questa cultura ricostruito in un mio lavoro⁵, devo ricordare che il fenomeno comincia negli ambienti di alcuni scrittori chiamati "scapigliati" —mi riferisco ai vari Lando, Franco, Doni, ecc.— i quali plagiano preferibilmente da repertori umanistici per ammantarsi di erudizione. Col tempo questa pratica si allarga a cerchie di scrittori sempre più ampie, e si afferma nei primi decenni della seconda metà del Cinquecento. Ma nei decenni successivi qualcosa cambia perché il repertorio di fonti da plagiare si allarga enormemente (non solo testi umanistici ma anche testi volgari di ogni tipo, di argomento storico o tecnico), e comincia a sorgere l'idea che l'arte del plagio sia tanto più raffinata quanto più venga praticata su fonti poco accessibili ad altri, fonti rare, non più ovvie come potevano esserlo ormai i repertori umanistici: la strategia del raro rendeva il plagio elegante ed onorava addirittura il plagiario in quanto con quella strategia egli dimostrava di essere un grande conoscitore di varia letteratura, un erudito di tipo nuovo perché se non era capace di fare ricerche erudite in proprio, era comunque un finissimo conoscitore delle ricerche altrui e sapeva apprezzarle e sfruttarle e manipolarle con disinvoltura. Questo nuovo personaggio, dunque, è un letterato che conosce le virtù inventive altrui e non ritiene impudente duplicarne i prodotti.

Non so esattamente come proceda la storia di questa cultura del plagio a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento fino a quando Pallavicino se ne occupa nel suo trattato; ma certamente non doveva essersi mai spenta: anzi forse era tanto diffusa che bisognava porle qualche freno condannandola come spregevole. Ma quello che credo di aver imparato con gli anni è che se il plagio è sempre esistito e i discorsi teorici sul tema rimangono più o meno sempre gli stessi, dovremmo cercare di adottare un altro criterio di inchiesta e studiarne la fenomenologia in modo da capirlo in ciò che lo differenzia da epoca ad epoca e da autore ad autore; in altre parole si dovrebbe parlare del plagio tenendo conto del contesto culturale e delle personalità che lo praticano perché il plagio è come tutte le forme di cultura sottoposta a fattori di tempo e di persone. Per spiegarvi meglio ricordo che nella cultura umanistica il plagio di tipo erudito era tollerato soltanto se chi lo praticava era in grado di ripetere la ricerca dell'autore dal quale plagiava: Erasmo, per fare un esempio, poteva incorporare nei suoi scritti

le ricerche di un Beroaldo senza sentire imbarazzo, e questo non solo perché il sapere era considerato un patrimonio comune che cresceva, come la carità, quanto più lo si suddivideva, ma anche perché chi ne usufruiva poteva aggiungere molto di suo. Nello stesso modo i plagî sottili di un Castiglione (la cosiddetta citazione implicita) venivano addirittura apprezzati perché venivano impastati con tanta altra materia originale per cui anziché di plagio si parlava di imitazione e la si ammirava. Per questo ritengo sia utile pensare al plagio come ad una pratica che si differenzia da cultura a cultura non tanto nella forma quanto nella valutazione e nella funzione che gli si assegna: il plagio barocco sarà diverso da quello praticato nel medioevo e nell'Umanesimo se non nel senso materiale di riprendere alla lettera materiale altrui, nel senso di farlo entro un codice di valori letterari che sono di volta in volta diversi. Inoltre è importante ricordare che la pratica del plagio si differenzia da genere a genere: un'opera lirica sarà ben diversa da un'opera compilativa, sia essa un centone medievale o un'enciclopedia rinascimentale o moderna, e ciò comporta che la valutazione del plagio sia meno severa per un articolo di enciclopedia che per un romanzo o altra opera fortemente marcata dal genio creativo individuale. Bisogna aggiungere che le ricerche sulle "culture del plagio" sono rese difficili da un fatto connaturato con l'operazione del plagio che è la sua occultazione. Raramente un autore rivela di aver plagiato perché una delle regole del plagio è proprio quella di tenerlo nascosto. Per provarne l'esistenza bisognerebbe prima di tutto scoprire la fonte plagiata; e questo non è facile perché se in alcuni casi è prevedibile che vi siano degli ampi prelievi di materiali altrui (le opere di compilazione sono le più indicate a creare sospetti del genere), in altri non è prevedibile, e allora la scoperta del plagio ha spesso il carattere di *trouvaille* fortunata. Chi si occupa di questo argomento deve rassegnarsi a lavorare su un terreno che si deve prima scoprire e poi analizzare; e per questo è un terreno del quale è pressoché impossibile tracciare delle mappe in quanto i punti di riferimento sono quei pochi emersi da scoperte sporadiche, e il resto rimane celato, e non sappiamo neppure se esista e in che misura. Tutto quello che sappiamo sul plagio si basa sui casi messi in luce da ricerche casuali, e quelle poche rendono plausibile l'idea che la pratica del plagio sia molto più diffusa e in tutte le epoche di quanto non possiamo verificare.

Tornando al punto in cui eravamo rimasti, cioè agli ultimi decenni del Cinquecento, sembrerebbe che a modificare la percezione del plagio (e uso ormai la parola nel senso invalso di prelievo testuale senza indicarne la fonte o l'autore originale), a renderlo forse più accettabile nella cultura del tardo Cinquecento e nel Seicento, e a dargli una piattaforma nuova deve

essere intervenuto un altro fattore su cui di solito la critica non ha riflettuto a sufficienza. A me sembra che l'intensa precettistica sull'imitazione umanistica e rinascimentale a lungo andare abbia portato in qualche modo ad una svalutazione dell'*inventio* e in compenso sia venuta ad acquistare un'importanza sempre maggiore la *dispositio*, la quale, a differenza di altri settori della retorica, si presentava meno passibile di regole e di precetti, e per questo concedeva un ampio margine di libertà creatrice ed era un aspetto nel quale si poteva operare con una certa originalità. Vorrei sapere molto di più sull'argomento, e purtroppo devo limitarmi a fare soltanto delle ipotesi. Comunque non credo di essere del tutto fuori strada considerando almeno che la *dispositio* ebbe una valorizzazione nuova nella retorica e nella dialettica ramista; e ricordo anche che Guido Morpurgo Tagliabue, in un articolo di oltre mezzo secolo fa⁶, mise in luce il rapporto tra la crisi dell'*inventio* e il Barocco; ma è una tesi che andrebbe rivista, perché non sembra vero che la *dispositio* venisse assorbita, insieme all'*inventio*, dalla dialettica lasciando che la pertinenza della retorica rimanesse limitata all'*elocutio*: sarà vero il contrario e semmai la *dispositio* prese un posto primario, addirittura concorrenziale in termini di gerarchia di valori, con l'*inventio*. Mi propongo di ritornare sull'argomento, perché se fosse come suppongo, avremmo una base nuova per capire come il plagio barocco si distingua da altre forme di plagio; e se non coinvolse tutta la cultura barocca, certamente fu rilevante per Marino il cui modo di plagiare lo distingue dagli autori della metà del Cinquecento.

Entro dunque nell'argomento annunciato nel titolo della mia relazione, prendendo per soggetto Marino, il quale, come tutti ricordano, non solo plagiò come pochi altri avevano fatto, ma fu addirittura coinvolto in una polemica che lo portò a difendersi dalle accuse di plagio producendo un documento di alto valore perché ci rivela alcune chiavi del modo in cui egli intendeva l'appropriazione di materiali altrui; e dalla sua difesa trapela un atteggiamento ludico, un piacere del plagio che egli integra o risolve con accorgimenti propri della *dispositio* grazie alla quale egli dà significati nuovi agli elementi plagiati: il che autorizza il tono di sfida e perfino di beffa contro i suoi denigratori; e nello stesso tempo ci apre uno spiraglio sullo statuto culturale del plagio nei primi decenni del Seicento.

Il documento del quale parliamo è la celebre lettera, indirizzata ad Alessandro Achillini, che funge da prefazione alla *Sampogna*, e contiene una specie di manifesto di poetica intrecciato con una difesa contro le accuse di plagio e una disamina sul come lo si debba intendere. In realtà la lettera all'Achillini andrebbe considerata insieme alle altre quattro che la precedono perché formano un *corpus* unitario e una complessa strategia apologetica, egregiamente messa in luce e studiata da Vania de Maldè⁷; ma per il

nostro fine, possiamo limitarci soltanto a ciò che Marino dice del plagio, trascurando perfino il problema se si debba prendere alla lettera quanto riguarda le sue operazioni, i suoi furti, e se bisogna credere alle sue scuse. Sta di fatto che il suo discorso sul plagio o furto è molto simile a quello del Pallavicino che abbiamo visto, tutto sfumato fra i concetti di imitazione e di ripresa letteraria; la sola grande differenza (e si parla di sostanza, e non di tono né di particolari autobiografici) è che Marino parla di “tradizione del plagio” ossia di una costante che accompagna il fatto letterario (per cui anche il plagiare diventa *imitatio*), mentre Pallavicino non tocca affatto il problema della storia del plagio. Non si vuol dire, naturalmente, che Pallavicino plagi Marino, ma soltanto che il vecchio problema non concede spazio a scoperte teoriche originali, e se Pallavicino affronta il tema è perché esso aveva ormai una certa “tradizione”. E in effetti su quest’argomento anche Marino poteva avere qualche modello se non proprio una “tradizione teorica”. Penso ad un autore come Tommaso Garzoni il quale nel prologo della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* si difende da eventuali accuse di plagio immaginando un processo davanti agli dei in cui distingue plagio da imitazione, fa notare ai suoi critici che i materiali prelevati da altri riescono nuovi grazie al montaggio (diremmo meglio la *dispositio*), si vanta di plagiare da testi difficilmente accessibili ai suoi lettori (i quali, dunque, troveranno nella *Piazza* utili estratti), e irride l’invidia degli Zoili e dei Momo che lo accusano (che potrebbero accusarlo) di plagio: nel complesso sembrerebbe un modello della difesa mariniana; e di fatto esistono similarità tali fra i due prologhi che varrebbe la pena studiare a fondo — e mi propongo di farlo in altra sede. Sarebbe una vera beffa se proprio in un manifesto contro le accuse di plagio Marino plagi ancora una volta, usando nuovamente il suo celebre “rampino” nel momento stesso in cui sfida i suoi Momo a seguirli per mari dove solo egli pesca, mari che i suoi miopi aristarchi non sognano neppure di solcare. In quell’invito si legge un’affermazione di orgoglio che dà una connotazione positiva al plagio, considerandolo segno di erudizione o di letture arcane e vaste, e stimando la refurtiva come le meritate spoglie di chi legge più degli altri. Nessuno prima di Marino aveva detto che il plagio di vaglia è quello che si esercita su fonti rare o poco frequentate, non solo perché è difficile che gli aristarchi le identifichino, ma anche nel caso che venissero scoperte creerebbero stupore per l’erudizione del plagiario (come si legge anche in Pallavicino); inoltre si avrebbe il paradosso che la scoperta delle fonti metterebbe in rilievo la novità della manipolazione attraverso la *dispositio*.

Lasciamo ora la teoria per vedere la prassi, e prendiamo il caso dell’*Adone* in cui il campionario dei plagi è davvero ricchissimo, a partire da quelli macroscopici (si tratterà allora di piccoli prelievi che potrebbero pas-

sare per allusioni o “citazioni”) a quelli macroscopici, come accade con il plagio del giardino dei sensi, ripreso in massima parte dalla *Semaine* del Du Bartas. La varietà di questo campionario —non ancora esaurientemente inventariato nonostante le ricerche di fonti specialmente da parte della critica positivista— potrebbe offrire una tipologia di base per lo studio del plagio in quella temperie culturale che spesso “esibiva” il plagio. Io mi soffermerò solo su un tipo di plagio che chiamo ludico perché si presta ad un gioco che non è veramente gioco-divertimento, bensì gioco di piazzamento o di *dispositio* che talvolta esibisce il plagio per riscattarlo. Questo tipo di plagio è frutto di quell’atteggiamento lusorio che conosciamo nel Marino della *Murtoleide*, nel Marino che ruba una trama a uno Stigliani e la porta a conclusioni inaspettate, nel Marino della poesia figurata e in varie altre forme; ma nel plagio che si riscatta con la *dispositio* c’è soprattutto il letterato che tratta la letteratura come un codice che gli consente giochi imprevedibili e tanto più stupendi quanto meno interviene ad alterarne la lettera.

Prendiamo un caso del canto XIII in cui apprendiamo che Falsirena ogni settimana si riunisce con le sue ancelle e si trasforma in serpente. Sono due ottave (233-234) del canto tredicesimo. Adone ha seguito i consigli di Mercurio per riavere la libertà e tornare alla normalità lasciando la forma di pappagallo in cui Falsirena l’aveva trasformato. Uscito dalla gabbia egli s’avvia verso il palazzo di Falsirena e:

Ode intanto sonar tutto il palagio
di lamenti che van fino ale stelle,
quasi infelice ed orrido presagio
di dolorose e tragiche novelle.
Ed ecco vede poi lo stuol malvagio
sbigottir, scolorir dele donzelle
e quasi di cadavere ogni guancia
di vermiglia tornar livida e rancia.

Vedele orribilmente ad una ad una
vestir di sozza squama il corpo vago
e d’alcun verme putrido ciascuna
prende difforme e spaventosa imago.
Vede tra lor con non miglior fortuna
la fata istessa trasformarsi in drago
e ’n fogge formidabli e lugubri
tutti alfin diventar bisce e colubri.

Adone entra nel tesoro di Falsirena, riprende l’anello fatato e le armi di Melcagro, e riesce a scappare senza difficoltà perché Falsirena e le sue ancelle sono incapacitate:

Tutto quel giorno che fra gli altri sette
 è dio riposo e ultimo si conta,
 convertita in dragon, la maga stette
 poco possente a vendicar quell'onta.
 Nacquer le fate a tal destin soggette
 che, da che sorge il sol finché tramonta
 e dal porre al levar la brutta scorza
 ogni settimo di prendono a forza (253).

I commentatori non indicano fonte alcuna di quest'episodio, e ciò dovrebbe renderci guardinghi nel parlare di plagio. E infatti come facciamo a stabilire se ci troviamo davanti ad un plagio? Purtroppo non esistono regole per trovare fonti letterarie che si scoprono spesso per caso o ricercandole fra i testi che immaginiamo o sappiamo per certo che esistevano nella biblioteca dell'autore, vera o virtuale che fosse. Anche per le fonti vale quella legge che Spitzer proclamava per l'etimologia: non bisogna cercarle; bisogna trovarle. Ora nell'episodio della metamorfosi di Falsirena nessuno, che io sappia, ha mai pensato che possa esserci una fonte o un ipotesto contenente la storia della fata Melusina, la quale, appunto, ogni sette giorni si trasforma in serpente. Le similarità tra le due storie sono tali da imporre il sospetto che la metamorfosi di Falsirena sia calcata su quella di Melusina, e stupisce il fatto che non se ne sia mai parlato. Ripensandoci, però, i motivi di stupore diminuiscono perché non risulta che la leggenda di Melusina fosse nota in Italia. Possiamo allora pensare che Marino abbia inventato di sana pianta una scena del genere? Non sarebbe impossibile, considerata la sua genialità; ma sembra alquanto improbabile poiché la combinatoria della mente umana difficilmente crea somiglianze del genere e in terreni tanto diversi e lontani. E se ha usato una fonte quale potrebbe essere? Conosceva il romanzo *Melusine* di Jean d'Arras, del secolo quattordicesimo o il *Roman de Melusine* di Cadrette? E dove li avrebbe letti? Durante la sua permanenza in Francia? E li lesse in francese o in qualche versione spagnola? O conobbe la leggenda attraverso altre fonti? Per il momento è tutto un mistero⁸, ma il sospetto del plagio o della riscrittura non viene meno. Perché? Perché conosciamo la leggenda e perché il modo di lavorare di Marino ci induce a sospettare che usi anche qui il suo "rampino": spesso la scoperta di una fonte nasce da un'associazione che muove la ricerca. E supponiamo che un giorno salti fuori una fonte precisa, accertata da riscontri letterali innegabili tanto da autorizzare l'etichetta di plagio —e sarà comunque una fonte pescata in mari poco frequentati—: come immaginiamo che Marino "disponga" la refurtiva nell'ordito del suo poema? Sicuramente la userebbe calcolandone la funzione nel con-

testo dell'intero *Adone*. Si pensi al numero di elementi narrativi e simbolici che Marino combina in questo episodio: in primo luogo troviamo il caso unico di due metamorfosi alla maniera apuleiana, cioè di personaggi (Adone e Falsirena) che vivono in uno stato metamorfizzato solo temporaneamente; abbiamo lo scioglimento di una coppia mal assortita, e ciò grazie alla presenza di un serpente che nel mondo simbolico tradizionale rappresenta seduzione e violenza e comunque un ostacolo, mentre qui diventa simbolo di impotenza e offre una vera possibilità di liberazione; la maga Falsirena è impotente davanti alla magia altrui che la metamorfizza ... ma ciò che per noi avrebbe maggior valore è che un mito "genealogico" —Melusina fonda la casata dei duchi di Lusignan— venga rovesciato in un mito di magia degradata, e che acquisti una funzione quale nessun altro racconto metamorfico dell'*Adone* ha. È risaputo, infatti, che *L'Adone* non solo ha per conclusione la metamorfosi in fiore del personaggio eponimo (secondo il mito ovidiano originario, fonte prima di Marino) ma è gremito di racconti metamorfici che sono tutti inutili dal punto di vista narrativo, e se hanno una qualche funzione è sempre e tutta negativa, cioè quella di puntualizzarne l'inutilità. La metamorfosi di Falsirena è l'unica, —insieme a quella che lei stessa opera su Adone per errore— ad avere una funzione narrativa nella trama del poema perché consente che la storia ritorni nel suo alveo, e proceda in modo tale che l'intero poema si concluda come poema "genealogico" di casata reale. Per questo Marino la colloca al centro della trama del poema perché è un cardine sul quale esso svolta. Il gioco sta in gran parte nella sproporzione tra la funzione indicata e la parsimonia del racconto mariniano: la metamorfosi di Falsirena è la più breve di quelle presenti nell'*Adone*, ma è anche quella che consente una seconda "nascita" di Adone, nato la prima volta da una pianta e ora rinato da un animale. Se un giorno mai si scoprirà la fonte vera dell'episodio, sarà interessante vedere come Marino la manipoli al livello letterale; tuttavia, ammesso che il nostro sospetto sia fondato, si capisce fin da ora come un momento cruciale venga risolto in un modo che potrebbe sembrare quasi banale, in tono con la tendenza lusoria mariniana a sovvertire il rapporto lunghezza del racconto e importanza dello stesso; ma quello che più conta è che la *dispositio* consenta di giocare con un testo la cui conoscenza non causerebbe discredito a Marino se mai si venisse a scoprire che davvero lo utilizzò.

Ma lasciamo le ipotesi, e prendiamo due episodi di cui le fonti ci sono note e la portata del plagio o il mosaico di vari plagi sono stati ripetutamente valutati e soppesati. Si tratta del "Giudizio di Paride" che nel secondo libro occupa le ottave 36-177 (in pratica l'intero canto) e l'episodio

di Cupido e Psiche che occupa in modo esclusivo il canto quarto. A prima vista i due episodi sono delle vere digressioni, prive in assoluto di legame con il racconto principale. Eppure non è così. Infatti, a veder meglio, protagonista, non principale, dei due episodi è Venere, la quale però è protagonista principale dell'*Adone*. Ma mentre nel primo episodio Venere è proclamata come la più bella delle dee, nel secondo episodio la sua bellezza è superata da quella di Psiche. In tal modo Marino riesce a relativizzare un valore proclamato come assoluto da una fonte o tradizione letteraria semplicemente collocandole vicino la storia riportata da un'altra fonte o da un'altra tradizione letteraria; e l'effetto è l'indebolimento del personaggio, il quale rimane, sì, padrone della scena, come direbbe Cervantes, ma non della storia. Il gioco qui consiste nell'accostare due fonti e ricavarne un messaggio narrativo del tutto estraneo a quei racconti secondi, come li chiama Padre Pozzi⁹: l'intenzione lusoria in questo caso presuppone il plagio o almeno lo giustifica. È un gioco di tipo metaletterario, sostenuto non dall'*inventio* ma dalla *dispositio*. Infatti se i due racconti fossero invertiti nella sequenza del poema avremmo un messaggio affatto diverso, forse opposto, e comunque incongruo con il resto dell'opera; per giunta cadrebbe in gran parte la legittimazione del plagio perché quanto più esso è chiaro tanto più evidente risulta il modo in cui viene strumentalizzato. Si potrebbe osservare che trattandosi di temi classici è difficile parlare di "plagio" in quanto essi appartengono ad una tradizione comune alla quale ognuno può attingere; ma si converrà che la tradizione non offre alcuna indicazione per disporre le storie come Marino le ha disposte per ricavarne il messaggio indicato. Inoltre bisogna aggiungere che Marino riprendeva l'episodio del giudizio di Paride da fonti svariate spesso in versione moderna, e riprendeva quello di Psiche non dalla fonte apuleiana ma dal rifacimento di Udine, copiandolo spesso alla lettera, come ha mostrato chiaramente Besomi¹⁰; e lo fece perché egli preferiva plagiare da una fonte moderna affinché risultassero ancora più evidenti il gioco e le sue regole: si plagia ma non per carenza di *inventio* ma solo per avere tasselli con cui costruire cose nuove, e la gara o la sfida del riscrivere viene fatta con i moderni anziché con gli antichi.

Vediamo un altro episodio in cui il plagio tematico è flagrante. A chiudere i giochi funebri in onore di Adone, e quasi a conclusione del poema, c'è l'episodio di Austria e Fiammadoro, ricalcato su quello tassiano del duello fra Tancredi e Clorinda. La differenza fondamentale è che nell'episodio mariniano nessuno dei duellanti muore, e combinando le storie autobiografiche che Austria e Fiammadoro si raccontano, e mettendo insieme le loro fattezze fisiche vediamo che ricreano quel personaggio che

era stato Adone: si direbbe che l'androgino amato da Venere si sia sdoppiato e che riacquisti nuova vita ai suoi funerali¹. E se l'androgino era stato sterile, questa coppia invece darà origini ai re di Francia: in tal modo il discorso genealogico che Tasso pone all'inizio del poema, Marino — che aveva già bruciato il motivo genealogico con l'episodio di Falsirena — lo colloca ora alla fine di un poema non storico, ma facendo capire che il poeta — l'ultimo personaggio che appare nell'ottava finale — può far nascere un poema storico dalle ceneri di un poema mitologico, anche se rimane ancora tutto da scrivere. Il calco/plagio tassiano conduce ad un vero rovesciamento di situazioni e di funzioni e di poetica, perché il poema stesso si 'metamorfizza', inverando uno dei principi di poetica mariniana secondo il quale in un poema le parole sono i contenuti e il concetto è la forma.

Il gioco con le fonti non è prerogativa mariniana, ma è una pratica condivisa da tempo immemorabile dai grandi autori di tutte le epoche. Questo gioco redime il plagio da quella connotazione dispregiativa che l'ha sempre accompagnato, anche in periodi quando, come alla fine del Rinascimento, era una pratica diffusissima. Ma il fatto che esistesse la possibilità di puntare sull'originalità della *dispositio* incoraggiava probabilmente il plagio in autori come Marino, e proprio per questo egli riuscì a trasformarla in un sistema di lavoro. Lo dimostra al livello macroscopico il fatto che la storia portante dell'*Adone* sia basata su un mito ben noto. E che il poema basato su un racconto ovidiano si trasformi in un poema sostanzialmente anti-ovidiano dice molto della funzione che il plagio ha nel mondo mariniano. E se si parla di ludicità non è certo nel senso della "comicità" o della "ilarità", ma nel senso della sfida e insieme del divertimento nel maneggiare materiali altrui per piegarli a significare cose nuove. Il messaggio d'insieme è che la mimesi sia ormai cosa del passato e che anche l'imitazione sia un procedimento compassato e prevedibile: il furto con metamorfosi è quello che crea meraviglie. Se Marino non fu l'unico a praticare il plagio tenendo presente quanto poteva renderlo fruttuoso una sapiente *dispositio*, si potrà dire che la cultura del plagio entrava in una nuova fase. Ma ciò rimane da vedere e la conferma potrà venire solo da un insieme di ricerche.

University of Chicago

NOTE

¹ Cfr. *Trattato dello stile e del dialogo*, capo XI, in *Opere* del Cardinale Sforza Pallavicino.

² Su questo episodio si veda Alessandro Capata, "Nicolò Franco e il plagio del *Tempio d'Amore*".

³ Anche per questo episodio si veda Paolo Cherchi, "Plagio e/o riscrittura nel Secondo Cinquecento". Sul tema è tornato poi un mio studente, Michael Zeoli, "*I dialoghi piacevoli* di Nicolò Franco e un plagio da Pietro Montefalchio", in *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a c. di Paolo Cherchi, pp. 27-38.

⁴ Mi permetto di rimandare ancora ad un mio contributo: "La vetula di messer Niccolò".

⁵ Cfr. *Polimattia di riuso - mezzo secolo di plagio (1538-1589)*.

⁶ Cfr. "Aristotelismo e Barocco", negli atti del convegno *Retorica e Barocco* del 1955.

⁷ Si veda la sua introduzione alla edizione della *Sampogna*.

⁸ È interessante ricordare che alcune ottave dell'episodio di Falsirena, e precisamente le ottave 198-207 del canto dodicesimo contenenti il soliloquio della maga, furon messe in musica da Sigismondo d'India nel 1615, quando Marino si trovava ancora a Torino (cfr. Antonio Vassalli, "Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore"); il che non prova che l'episodio della metamorfosi di Falsirena fosse già composto per quella data, anzi è probile che il soliloquio sia nato con una destinazione diversa e che poi Marino l'abbia incluso nell'*Adone* quando compose l'intero episodio.

⁹ Nella sua "Guida introduttiva" alla sua edizione dell'*Adone*, pp. 38 sgg.

¹⁰ Cfr. "Canto IV: la novelletta", in *Lectura Marini*, cit., pp. 49-71, con indicazioni bibliografiche sulla letteratura critica pregressa.

¹¹ Per questo episodio si veda Francesco Guardiani, l'analisi del canto XX: "Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro", in *Lectura Marini*, cit., pp. 325-340; e anche Paolo Cherchi, *La metamorfosi dell'Adone*.

OPERE CITATE

Besomi, Ottavio. "Canto IV: la novelletta". In *Lectura Marini*. A cura di Francesco Guardiani. Ottawa: Dovehouse, 1989. Pp. 49-71.

Capata, Alessandro. "Nicolò Franco e il plagio del *Tempio d'Amore*". In *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. A cura di Roberto Gigliucci, Roma: Bulzoni 1998. Pp. 219-232.

Cherchi, Paolo. "La vetula di messer Niccolò". *Quaderni d'Italianistica* 9 (1988): 283-7.

———. "Plagio e/o riscrittura nel Secondo Cinquecento". In *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. A cura di Roberto Gigliucci, Roma: Bulzoni 1998. Pp. 53-68.

———. *La metamorfosi dell'Adone*. Ravenna: Longo 1996.

———. *Polimattia di riuso - mezzo secolo di plagio (1538-1589)*. Roma: Bolzoni, 1998.

Guardiani, Francesco. "Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro". In *Lectura Marini*. A cura di Francesco Guardiani. Ottawa: Dovehouse, 1989. Pp. 325-340.

- Marino, Giovan Battista. *L'Adone*. A cura di Giovanni Pozzi. 2 tomi. Milano: Mondadori 1976.
- . *La Sampogna*. Milano: Fondazione Pietro Bembo/ Guanda Editore: Parma, 1993.
- Michael Zeoli, Michael. “I dialoghi piaceroli di Nicolò Franco e un plagio da Pietro Montefalchio”. In *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*. A cura. di Paolo Cherchi, Ravenna: Longo, 1998, pp. 27-38.
- Morpurgo Tagliabue, Guido. “Aristotelismo e Barocco”. Atti del convegno *Retorica e Barocco*. Roma, 1955. Pp. 119-195.
- Sforza Pallavicino, Cardinale. *Trattato dello stile e del dialogo*. Milano: Bettoni, 1834, vol. II, pp. 601.
- Vassalli, Antonio. “Falsirena in musica: un'altra redazione del soliloquio d'amore”. In *Lectura Marini*. A cura di Francesco Guardiani. Ottawa: Dovehouse, 1989. Pp. 201-211.

M^a DOLORES VALENCIA

TRASMISSIONE E RIELABORAZIONE DEL
MITO LETTERARIO DI POLIFEMO NELLA LÍRICA ITALIANA
DEL SEICENTO: *LE STANZE PASTORALI* DI
TOMMASO STIGLIANI

*"Estíllani a quien tanto España debe,
Describiendo la antártica conquista
Del orbe nuevo indiano".
Lope de Vega, Laurel de Apolo*

L'ideale della poesia pastorale è la vita campestre, tranquilla e priva di soprassalti, lontano dall'agitazione mondana, ed evoca la vita gioiosa dei pastori, escludendo invece quella di personaggi umili come i lavoratori della terra, perché la loro esistenza è troppo sordida e faticosa. Oltre ai pastori, compaiono anche ninfe, satiri e altre creature vegetali e animali, che mostrano l'intensa e incantevole vitalità della natura silvestre. Ci sono vari elementi che caratterizzano la vita pastorale: amori spontanei, musica popolare (specialmente il canto e le melodie intonate dallo zufolo), purezza dei costumi, naturalezza nei comportamenti, vestiti semplici e vita onesta e pacifica, in chiaro contrasto con l'agitazione e la corruzione tipiche delle grandi città e delle corti dei principi. Allo stesso modo, passano in secondo piano gli elementi più grezzi e rustici della vita campestre, che non scompaiono del tutto, ma vengono controbilanciati dalla percezione della sua immanente purezza. Le origini di questo genere letterario risalgono ai poeti di scuola alessandrina, e, a quanto pare, il suo capostipite fu Teocrito, insigne poeta di cui si sa poco, salvo il fatto che nacque intorno al 305 a.c. e che visse presso le corti di Alessandria e Siracusa.

In questo contesto si inserisce la favola di Polifemo, un racconto vecchio come il mondo. Già l'*Odissea* (Lib. IX) narra le avventure di Ulisse nella grotta del ciclope: Ulisse e i suoi compagni accecano l'unico occhio del gigante, lanciandogli addosso l'estremità incandescente di un tronco d'albero, e in seguito fuggono nascosti sotto il ventre di enormi montoni. Meno conosciuto ma più aderente alla tradizione che segue Stigliani, è l'idillio di Teocrito in cui Polifemo, assiso sulle alte rocce, intona il suo

canto d'amore alla disdegnosa Galatea. Quasi tutti i suoi idilli bucolici hanno la Sicilia come sfondo: i suoi personaggi parlano un dialetto greco locale, il dorico. La grande innovazione su cui si basarono la maggior parte dei poeti pastorali di epoche successive va però ascritta a Virgilio e alle sue *Bucoliche*, pubblicate nell'anno 39 a.c.. Alcune di queste sono copie dirette di Teócrito, attraverso la traduzione fedele dei suoi versi dal greco al latino. Lo sfondo di queste composizioni è ora la campagna siciliana, ora quella dell'Italia settentrionale, terra natale del poeta; tuttavia l'azione di due dei poemi si sviluppa nell'Arcadia, la terra idealizzata della vita campestre (anche se, in realtà, l'Arcadia era un territorio aspro e malagevole situato nel centro del Peloponneso, che nel resto della Grecia era conosciuta soprattutto per la sua antichissima —e sostanzialmente barbara— civiltà). Per mezzo di questa innovazione, Virgilio imprime il suo timbro personale, giacché l'Arcadia, a differenza della Sicilia, era un paese sconosciuto e Pan —con il suo amore per le greggi, le ninfe e la musica— era il dio indiscusso dell'Arcadia.

In seguito, questa tematica viene ripresa da Ovidio, che nelle sue *Metamorfosi* (in cui risuonano chiaramente gli echi del canto IX dell'*Odissea*) racconta come l'enorme ciclope, grottesco abitante di una caverna, si innamora perdutamente di una splendida ninfa, e dimenticandosi delle sue greggi, intona il suo canto d'amore. Alla fine Polifemo scopre Galatea in compagnia del suo amante e uccide quest'ultimo con un sasso. In questo modo la favola, con i suoi personaggi — Polifemo, Aci e Galatea — e le loro azioni, assume una fisionomia stabile anche per la tradizione posteriore.

Sarà proprio Ovidio l'autore della latinità classica più tradotta¹ e diventerà il primo e principale modello d'ispirazione della favola di Polifemo nel libro XIII delle *Metamorfosi*. Le versioni italiane più conosciute saranno *Le Trasformazioni* di Lodovico Dolce (Venezia, 1570) e *Le Metamorfosi* di Gio. Andrea dell'Anguillara (Venezia, 1577). Bisognerebbe in questa sede rilevare che talvolta non esiste un confine preciso tra le imitazioni e le traduzioni. Ogni tipo di traduzione in versi costituisce di per sé stessa una forma di imitazione o di interpretazione. Così la traduzione dell'Anguillara (la più nota tra quelle in italiano) si distanzia in maniera abbastanza evidente dall'originale: qua e là, infatti, Anguillara introduce ottave di suo pugno; inoltre, a differenza dell'archetipo, offre all'inizio del poema una descrizione di Polifemo, cambia totalmente il canto del gigante, e infine mette in bocca a Aci, ormai tramutato in fiume, un discorso in cui supplica Galatea di non dimenticarlo.

Il *Polifemo* di Tommaso Stigliani², oggetto di questo breve studio, è un autentico poema bucolico e non rappresenta un caso isolato di imitazione

di questa favola di Ovidio, essendo un semplice anello (sebbene, a mio parere, fra i più interessanti) di una lunga catena di imitatori italiani. La favola di Polifemo, Aci e Galatea era *res nullius*, e, secondo un'abitudine rinascimentale, tutti potevano accedervi e farne l'uso che ritenessero opportuno. Oltre ai testi classici, Stigliani conosceva probabilmente la maggior parte delle traduzioni e delle imitazioni italiane esistenti fino ad allora, come potremo verificare man mano che procederemo con l'analisi del poema.

La ricerca sistematica delle versioni mitologiche della favola di Polifemo presenti nella letteratura italiana³ nelle opere di poeti dei secoli XVI e XVII, anteriori e contemporanei di Tommaso Stigliani, incluse quelle composte successivamente al poema del materano, ci restituisce il seguente elenco, il cui confronto ci potrà aiutare per la ricostruzione della cultura grecolatina e umanistica del nostro autore nel 1600, data di pubblicazione del *Polifemo*, e per conoscere le letture e le fonti a cui si ispira la sua erudizione poetica:

Pietro Bembo	<i>Galatea</i> (<i>Carminum libellus</i> , Opera, Basilea, 1556).
Gioviano Pontano	<i>Polyfemus ad Galateam</i> (Lyra, XIII). <i>Polyphemus a Galatea spretus conqueritur in litore</i> (Lyra, XVI). <i>Dulce cum ludit Galatea in unda</i> (Saffici non identificati).
Angelo Poliziano	<i>Stanze per la Giostra del Magnifico Giuliano de' Medici</i> , Firenze, 1513 (Descrizione di Polifemo e Galatea, Ottave 115-118).
Ludovico Ariosto	<i>Orlando Furioso</i> (Ferrara, 1532). Episodio polifemico dell'Orco (Canto XVII, 29- 65).
Tommaso Stigliani	<i>Il Polifemo. Stanze Pastorali</i> (Milano, 1600).
Giambattista Marino	<i>Rime</i> (Venezia, 1602). Ventiquattro sonetti polifemici. <i>L'Adone</i> (Parigi, 1623). Favola di Polifemo, Aci e Galatea (Canto XIX, 127 - 232).
Gabriello Chiabrera	<i>La Galatea. Favola maritima</i> (1614). <i>Gli amori di Aci e Galatea. Favola maritima</i> (1617). <i>Polifemo geloso</i> (1615). <i>La Galatea o Le grotte di Fassolo</i> (1623).
Pietro Metastasio	<i>La Galatea</i> , pubblicata in <i>Poesie</i> , tomo IX (Torino, 1757).

Meno conosciuto è *Il Polifemo* di Giuseppe Vistarchi, pubblicato in ottave nella città di Messina, ad opera di Pietro Brea nel 1628, e successivamente ristampato nel libro *Stravaganze liriche degli Accademici della Fucina* (Napoli apud Sebastianum Alecci 1661)⁴.

Infine, Emanuele Campolongo, filologo e poeta, compose e pubblicò 104 sonetti raccogliendoli nella sua *Polifemeide*. Di questa esistono tre edi-

zioni stampate a Napoli: la prima del 1769 in 8°, stampata nella tipografia Simoniana; la seconda, con la parafrasi latina dello stesso autore, del 1773, in 4° stampata nella stessa tipografia; e l'ultima, che è una riproduzione fedele della seconda edizione, del 1815 in 4° stampata nella tipografia del Giornale delle due Sicilie.

Nell'anno 1600 Tommaso Stigliani si trovava a Milano impegnato nell'edizione di un poema pastorale scritto in 62 ottave, intitolato *Il Polifemo. Stanze Pastorali di Tommaso Stigliani*. All'Illustriss. et Eccellentiss. Signor D. Ferrante Gonzaga Principe di Molfetta, ecc. In Milano Nella Stampa del q. Pacifico Pontio, Impressore Archiepiscopale, 1600. Ad istanza dell'herede di Simon Tini et Gio. Francesco Besozzo⁵. Una lettera del poeta, indirizzata a Ferrante Gonzaga, principe di Molfetta e datata 1 giugno, precede il testo. Dalla suddetta lettera si deduce che in quei giorni, il poeta di ventisette anni, cercava una "servitù", per vivere e per studiare: "Sono molti anni —scrive lo Stigliani— ch'io desidero sommamente prender servitù con V. E. (...). Ho voluto alla fine maturare il mio intento nella presente guisa e di indirizzarle, come fo, questa poetica espressione dello amor di Polifemo, famosa favola de' Gentili".

A quanto pare, il *Polifemo* fu ristampato a più riprese nell'anno 1600⁶, mentre successivamente conobbe le seguenti edizioni:

- *Il Polifemo* in *Delle Rime* del Signor Tomaso Stigliani. Parte Prima, in Venetia, presso Gio. Battista Ciotti al segno della Minerva, 1601, pp. 59–61. Questa versione elimina numerose ottave, conservandone solo 51 delle 62 che costituivano l'ed. princeps, e presenta importanti varianti in altre.
- *ID.* in *Rime* di Tommaso Stigliani /.../ In Venezia, Presso Gio: Batt: Ciotti, 1605, pp. 188–208.
- *ID.* in *Il Canzoniero* del Signor Cavalier Fra' Tomaso Stigliani, in Roma, con licenza de' Superiori. Per l'Erede di Bartolomeo Zannetti, 1623. A' istanza di Giovanni Manelfi, pp. 157–172. Composizione su 62 ottave (così raccolta nella stessa riedizione del *Canzoniero* pubblicata a Roma e Venezia nel 1625, "ad istanza di Giovanni Manelfi... per Evangelista Deuchino").
- Infine, a testimonianza del carattere assolutamente scrupoloso dell'autore e dell'affannoso lavoro di correzione a cui sottoponeva le sue opere, esiste un codice, posteriore di quasi cinquant'anni rispetto all'ed. princeps, che presenta la segnatura XIII D. 60 della Biblioteca Nazionale di Napoli, che contiene una complessa revisione del *Canzoniero* e, di conseguenza, del nostro Poema.

Tutte queste edizioni dimostrano che il *Polifemo* dovette riscuotere un'accoglienza piuttosto favorevole presso gli ambienti letterari dell'epoca, per cui può essere considerato un documento chiarificatore rispetto alla formazione culturale che Stigliani ricevette nel Meridione e di cui abbiamo scarse notizie.

Quanto al contenuto, il Poema, come avverte Stigliani, è prima di tutto un lamento del ciclope diretto a Galatea. Lamento, d'altra parte, molto comune nelle composizioni poetiche dell'epoca in cui il canto lirico ed elegiaco si mescola con quello pastorale ed idillico⁷. Come già detto, si articola in 62 ottave e, tranne le prime due, il canto del ciclope si dilata all'infinito in un linguaggio tipicamente barocco, con una grande quantità e tipologia di esagerazioni retoriche dalle comparazioni alle iperboli, ecc.. Ai nostri occhi, il poema presenta l'interesse di costituire la prima imitazione in ottave della favola di Ovidio, e nello stesso tempo di essere meno aderente alle *Metamorfosi*, dato che contiene elementi altamente innovativi. Nel complesso si potrebbe affermare che sono Teocrito e Ovidio i modelli fondamentali della tradizione classica cui Stigliani attinse principalmente. Egli stesso riconosce l'imitazione, quando ricorda che “non discordando dalla favola degli antichi, introduce il Ciclope a pregare amorosamente Galatea” (Cfr. Delle rime. Venetia, Ciotti, 1605, p. 59).

Nel presente lavoro analizzerò soltanto gli aspetti più rappresentativi del Poema⁸, ossia i temi considerati strettamente attinenti al mito di Polifemo, come il luogo in cui si svolge l'azione, la descrizione dell'aspetto del ciclope, il rimprovero di Polifemo a Galatea per la sua durezza di cuore, la descrizione della grotta, l'enumerazione dei suoi averi e delle sue ricchezze, e la morte di Aci.

Nella prima strofa il poeta ci porta in Sicilia, lo scenario in cui si svolgerà la sua favola:

Sopra l'ondosa, e liquida campagna,
Ch'ancor la greca Musa estolle, e noma,
Là v'il gran Mongibello i piè si bagna,
D'Encelado superbo antica soma,
Con più d'una vezzosa altra compagna
Di bianco viso, e di dorata chioma,
Galatea già nuotando; e in mezzo a quelle
Rassembra la Luna infra le Stelle.

Davanti ai nostri occhi non troviamo un paesaggio attuale, bensì un panorama che Stigliani ha ereditato dalla tradizione anteriore. L'autore comincia così col descrivere il luogo dell'azione, situato, coerentemente con la tradizione classica, sulla riva del mare siciliano ai piedi dell'Etna⁹. Il peculiare esordio di questa raffigurazione topografica con cui comincia il terzo verso di questa prima strofa, introdotta dalla specificazione di luogo “là v'”, è confezionato a partire da uno schema stilistico classico della poesia italiana, sin dai tempi dell'*Orlando Furioso*. Nel brano ariostesco a cui fac-

ciamo riferimento non solo emerge la stessa cifra stilistica del Polifemo di Stigliani, ma si fa allusione anche alle acque di un fiume che bagnano i piedi del monte:

Dentro a Belgrado, e fuor per tutto il monte
E giù fin dove il fiume il pic gli lava...
(XLIV, 80)

È necessario avvertire, tra l'altro, che già nell'elegia latina *Galatea* di Pietro Bembo (*Opera*, Basileae, 1556) appare una formula identica:

Ingeminant Diui: clamoribus icta resultat,
Arida pumiceum qua lauit Aetna pedem.
(III, p. 136)

Ormai senza alcun indugio, nella seconda ottava Stigliani ci descrive l'aspetto mostruoso del ciclope con le seguenti parole:

Quand'ecco in riva al mar l'erto Gigante,
Che de la vaga Ninfa ha l'alma accesa,
Apparve a lei con la sua Greggia innante
Da la cava spelonca a pasco scesa.
Avea di cento voci il fiero Amante
Smisurata Zampogna al fianco appesa,
E in spalla un Pino, ed adeguava il Monte:
Mostro, ch'un sol grand' occhio ha ne la fronte.

E in un altro passaggio della favola lo stesso ciclope afferma che, quanto a forza, non c'è nessuno che lo possa uguagliare:

Io, che d'altezza ho le montagne sole,
Ma di forza nessun, che mi paregge.
(XVIII, 1-2)

La similitudine del ciclope con un monte appare per la prima volta nell'episodio polifemico dell'*Odissea* (Lib.IX), come sin dal principio tutti commentatori hanno rilevato. Ebbene, tale similitudine omerica, in cui il ciclope viene comparato con una montagna, ebbe un'ampia diffusione nella poesia rinascimentale tanto italiana quanto spagnola nella descrizione di tutte le creature gigantesche, mitologiche, bibliche o cavalleresche. Già Petrarca nel *Canzoniere* paragona il gigante Golia con un fiero monte:

E 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte
pianse la ribellante sua famiglia,
e sopra 'l buon Saul cangiò le ciglia,
ond'assai può dolersi il fiero monte.

(XI.IV, 5-8)

Boiardo, nell'*Orlando Innamorato*, descrivendo il gigante, di chiaro stampo polifemico, chiamato Zambardo, si esprime in questi termini:

Questo gigante che guardava il ponte,
Fu nominato Zambardo il robusto:
Più di duo piedi avea larga la fronte,
Et a proporzion poi l'altro busto.
Armato propio rasembrava un monte.

(Lib. I, Canto V, 80)

Dal canto suo, nel *Morgante*, così descrive il gigante Luigi Pulci:

Era Morgante come una montagna.

(I, 74)

E Ariosto, nell'*Orlando Furioso* dice di Orco:

Verso noi vien, come vi dico, lungo
Il lito, e par ch'un monticello sia mosso.

(XVII, 30)

Nella traduzione italiana delle *Metamorfosi* di Ovidio ad opera Giovan Andrea dell'Anguillara, liberissima versione in ottave del poema ovidiano, troviamo un passaggio aggiunto dal traduttore in cui appare la stessa immagine, che, probabilmente, costituì il modello per il testo di Stigliani:

Era grande il Fellone a par d'un monte...
Pur, se ben membra havea sì immense, e gravi...

(Lib. XIII, p. 430)

Numerose sono le allusioni alla forza e alle dimensioni del ciclope nel testo del materano:

Ch'io son di tanta possa e tanto nerbo,
Che frango i monti e liquefaccio i sassi

(LVIII, 3-4)

E ben con l'esser io vasto, e possente,
A la superba origine rispondo.
(XLII, 5-6)

E, poco più in alto:

Non ho mai paragon che mi contrasti,
Ch'ognun trema e paventa, a cui m'appressi.
(XLIII, 1-2)

L'immagine forse più curiosa e icastica della gigantesca statura del ciclope, la troviamo tuttavia nella seguente ingegnossissima iperbole con cui Polifemo si proclama più grande persino delle sue abbondanti greggi:

E soglio tutte da l'estivo Sole
Coprir con l'ombra mia le sparse gregge.
(XVIII, 3-4)

Anche se la prima descrizione poetica dell'occhio di Polifemo appartiene al racconto omerico dell'*Odissea*, il suo realismo impedisce similitudini iperboliche come quella utilizzata in seguito da Virgilio. Come segnalano i commentatori, è proprio nell'*Eneide* che l'occhio fiammeggiante di Polifemo viene paragonato per la prima volta al sole (Lib. III, 635-7). Nell'episodio polifemico dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo la descrizione del ciclope rispecchia già il modello classico risalente a Virgilio e Ovidio:

Tutti guardamo; et ecco giu del monte
Venne un gigante troppo smisurato
Un occhio solo aveva in mezzo al fronte.
(Lib. I, VI, 24)

Anche nell'*Orlando Furioso*, Ariosto descrive un essere dall'aspetto spaventevole, che Orlando acceca nel suo unico occhio con un tizzone ardente, lo stesso che usa Ulisse nell'*Odissea* per disfarsi del ciclope:

Il primo d'essi, uom di spietato viso,
Ha solo un occhio, e sguardo scuro e bieco
(XIII, 33)

Tale immagine si arricchisce ulteriormente nel seguente brano del *Polifemo* di Stigliani:

Io, che t'amo più assai del proprio core,
Più de la gemma, che mi luce in fronte.

(XIII, 5-6)

E in quest'altro, chiaramente mutuato da Ovidio:

Un occhio ho sì, ma in guisa e' me ne duole,
Ch'io non invidio ad Argo i cento suoi,
Chi più bello del Ciel, da cui si suole
Ogni bellezza derivar fra noi?
Pur d'un occhio orna il volto, io dico, il Sole,
Con cui guarda da i Mauri a i liti Eoi.

(XLVI, 1-6)

La descrizione dello stato d'animo del ciclope procede per metafore. Dopo averlo paragonato a una montagna, Stigliani compara le lacrime che gli bagnano il volto a un torrente:

Mira in vece del cor l'ampio torrente,
Che da lui nasce, e la mia faccia inonda,

(XVII, 1-2)

Sembrerebbe l'Ariosto il creatore di questo modello descrittivo. Nell'*Orlando Furioso* descrive infatti il pianto che inonda le gote di Polifemo attraverso un'iperbole che, sia pure indirettamente, richiama l'immagine del fiume di lacrime:

E con più vena fuor delle palpebre
Le lacrime inondar per le mascelle.

(XXIII, 46)

Nei seguenti brani il poeta menziona la zampogna a cento canne che possiede il ciclope e l'usanza pastorale di costruirla assemblando le canne con la cera, secondo un'abitudine piuttosto comune nella tradizione eglogica grecolatina, specialmente in Teocrito e Virgilio:

Avea di cento voci il fiero Amante
Smisurata Zampogna al fianco appesa.

(II, 5-6)

Il tema ricompare nel canto del ciclope, all'interno dello stesso poema:

Cerai sette cicute, e volsi fare
Una Zampogna a te con le mie mani.
(XL, 1-2)

Non sfugge, in questo brano, il chiaro rapporto che lo lega al seguente verso di Ovidio, che descrive il ciclope alle prese con una zampogna a cento canne:

Sumptaque harundinibus compacta est fistula centum.
(XIII, v. 784)

Il riferimento alla zampogna di Polifemo, che per influsso del testo ovidiano è quasi sempre una zampogna a cento canne, è molto frequente nella poesia del Rinascimento, specialmente, come è logico, nelle altre versioni della favola. In qualche caso sporadico, ricompare invece l'immagine di Virgilio che descriveva Polifemo con la zampogna appesa al collo. Già Angelo Poliziano, nelle ottave polifemiche per le *Stanze per la Giostra*, allude alla zampogna a cento canne:

Tra' piedi ha il cane, e sotto il braccio tace
Una zampogna ben di cento canne.
(CXVI, 5-6)

Nell'episodio dell'Orco, inquadrato nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, si menziona la zampogna del mostro, ma non le cento canne di cui è composta:

Ne caccia il gregge, e noi riserra quivi.
Con quel sen va dove il suol far satollo.
Sonando una zampogna ch'avea in collo.
(XVII, 35)

E dando spirto alle sonore canne,
Chiamò il suo gregge fuor delle capanne.
(XVII, 54)

La descrizione dell'aspetto di Polifemo si completa più avanti nel nostro poema con i seguenti versi:

Soglio co'l rastro pettinarmi il crine,
E forbir con la vanga ogni mio dente:
E ne la barba opro la falce, a fine,
Che da le gote mie penda ugualmente.
(XLV, 1-4)

Nella poesia italiana e spagnola, malgrado l'abbondanza di imitazioni del tema polifemico, fa talvolta la sua apparizione la seguente iperbole di sapore grottesco appartenente a Ovidio:

Iam rigidos pectis rastris, Polypheme capillos
Iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam.

(Lib. XIII, 764-5)

Assai frequente è la descrizione della chioma scarmigliata del ciclope, della sua barba irsuta e della sua abbondante peluria. Si veda, ad esempio, il brano corrispondente nelle *Stanze per la Giostra* del Poliziano:

Gli omer setosi a Polifemo ingombrano
L'orribil chiome e nel gran petto cascono.

(CXV, 1-2)

La maggior parte delle volte si imita preferibilmente quest'altro frammento ovidiano in cui vengono descritti capigliatura e vello del ciclope:

Barba viros hirtaque decent in corpore saetae.

(XIII, 850)

Per terminare la descrizione dell'aspetto del ciclope, vale la pena fare un breve accenno al motivo bucolico dell'acqua come specchio, già presente in Teocrito (VI, 34-38) e in Virgilio (Buc.II.25-26), nonché al tema virgiliano del *nec sum adeo informis*, che appaiono entrambi nei seguenti versi del nostro poema:

Non son però così deforme, e fiero,
Se la fontana mia mi narra il vero.

(XLIV, 7-8)

Poi ne le limpid'acque cristalline
Mi specchio, e mi vi lavo anco sovente.

(XLV, 5-6)

Nella poesia italiana, in cui gli antecedenti sono innumerevoli, il tema, di chiaro influsso ovidiano, appare già nell'egloga *Corinto* di Lorenzo de' Medici:

Guardai nell'acqua, e, te non vi vedendo,
viddi me stesso; e parvemi esser tale
da non esser ripreso, te chiedendo.

(vv. 109-111)

Il proponimento di riscrivere con forme nuove l'antico tema classico, conservando però la struttura stilistica dello schema tradizionale ispirò il

brano di Stigliani, che, a mio parere, riveste un interesse maggiore rispetto ai suoi omologhi¹⁰.

Un altro aspetto interessante del lungo monologo di Polifemo è costituito dal rimprovero a Galatea per la durezza del suo cuore. Questo tipo di suppliche e richieste di benevolenza erano piuttosto frequenti nelle lamentazioni della poesia eglogica rinascimentale, benché il loro unico scopo fosse quello di strappare uno sguardo all'amata. Già nel XIII libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, il ciclope si rammarica del fatto che Galatea sia più sorda dei mari e rimanga impassibile come le rocce di fronte ai suoi lamenti:

Surdior aequoribus, calcato inimitior hydro.
(XIII, 804)

His immobilior scopulis, violentior amne.
(XIII, 801)

Nella poesia italiana la considerazione della durezza inflessibile dell'amata dinnanzi alle lamentele dell'innamorato, deriva da Boccaccio, che fu il primo ad introdurre il tema nel *Ninfale fiesolano* :

E se' più amara che non è il fiele
E dura più ch'i sassi marmorini.
(CIV, 443-4)

La ritroviamo nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto:

Ma dura e fredda più d'una colonna,
Ad averne pietà non però scende.
(I, 49)

Nel *Polifemo* di Stigliani il ciclope paragona al mare la crudeltà della ninfa che lo disdegna malgrado la dolcezza del suo canto. In questo modo, Stigliani si allontana leggermente dal tema che stiamo analizzando, aggiungendo un certo tocco di originalità:

Da te sua crudeltate apprende il mare,
E sua sterilità la nuda spiaggia.
(IV, 5-6)

Ma oimè! Che più tosto il suon tu n'odi,
Perché ti conta il mio duro tormento,
Che perchè dolce sia.

(XLIV, 1-3)

Tutti i traduttori e imitatori di Ovidio, tanto nella tradizione letteraria italiana quanto in quella spagnola, concordano con la versione di Ovidio secondo la quale Polifemo dice a Galatea che Nettuno diventerà suo suocero. L'unico che rinnoverà nella forma questo episodio, mettendo in bocca al ciclope un'espressione meno vanagloriosa, sarà proprio Stigliani, il cui Polifemo avverte la ninfa che se accetterà il suo amore, diventerà nuora del grande Nettuno:

Saresti di Nettun pregiata Nuora,
E Madre di Giganti, anzi di Dei.

(LV, 5-6)

Un esempio di come Stigliani trasforma gli archetipi, nella fattispecie Ovidio, migliorandoli o comunque allontanandosene è l'iperbole con cui il ciclope si proclama, non senza presunzione, figlio del gran dio del mondo salato, ovvero di Nettuno, altresì conosciuto come il Giove delle onde:

Sai l'alta nobiltà de la mia gente,
Che nacqui da lo Dio del salso mondo,
Quel, ch'a gli austri comanda, e co'l Tridente
Turba, e raccheta l'Oceàn profondo.

(XLII, 1-4)

Quanto alla descrizione della caverna del ciclope, la versione di Stigliani della favola polifemica si distingue dalle altre per il fatto che, oltre ad attingere alla rappresentazione virgiliana della grotta di Caco e al precedente ovidiano delle *Metamorfosi*, parla di resti di animali, occhi e teste di fiere ed ossa umane che adornavano la caverna del ciclope¹¹:

Che giova tener l'antro ornato intorno
E di ferini teschi e d'ossa umane...?

(XIX, 1-2)

Nella descrizione che Polifemo dedica ai suoi beni e alle sue ricchezze fa la sua comparsa un episodio del tutto inedito nei precedenti classici del tema, da Omero a Ovidio. Il ciclope, dopo aver offerto una serie di regali a Galatea, narra il naufragio di una nave genovese e l'arrivo alla sua caverna di un mercante che si è salvato dal naufragio:

O se tu fossi, come è Misia, Arciera,
Che bello arco vorrei, che strali darti,
Ch'io già tolsi a Licaspe, uom che stato era
Spinto da la procella in queste parti;
Dipinta in oro è la faretra intera
Di vaghe istorie, ch'io non vo contarti,

Dovendo poi tu intenderle con gli occhi
Meglio, ch'or da miei versi incolti, e sciocchi.

(XXXIII)

Dámaso Alonso nel suo già citato saggio, *La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea"*, segnala che questa interpolazione tematica nella favola gongorina costituisce un'imitazione diretta del poema di Stigliani: "Resulta extraño este pasaje del Polifemo al final del canto del cíclope. Produce la impresión de algo mal desarrollado y no conseguido. La comparación con el de Stigliani, que hemos transcrito, nos explica el origen y tal vez esa torpeza. En uno y en otro poema, un primoroso arco y una delicada alfaba (obra de "ignoto autore", en Stigliani, y de un "artífice prolijo", en Góngora) pasan de las manos de un náufrago a las de Polifemo, y éste se los quiere regalar a Galatea. Quizá Góngora había pensado en la posibilidad de desarrollar una narración incisa como Stigliani, pero, cansado, al terminar la estrofa LVIII cortó por lo sano el canto, para dar el remate de la fábula" (*op. cit.*, p. 363). Questo fatto spiegherebbe la seguente affermazione di Lope de Vega:

Cierto poeta de mayor esfera,
cuyo dicipulado dificulto,
de los libros de Italia fama espera:
mas porque no conozcan por insulto
los hurtos de Estillani y del Chabrera
escribe en griego, disfrazado en culto.

(Lope de Vega. *Obras sueltas*, XIX, 73)

Da quanto si è detto finora potremmo ricavare l'erronea conclusione che *Il Polifemo* di Stigliani sia un'opera priva di originalità, tuttavia dobbiamo tener presente che costui, coerentemente con gli ideali poetici della sua epoca, imita senza complessi, marcando, in questo senso, una certa continuità rispetto al Rinascimento. Un gigantesco repertorio di formule ed espedienti retorici ispira la creazione poetica del Seicento, basata sulla costante rielaborazione dei temi classici ereditati dalla tradizione rinascimentale; di conseguenza, non si può giudicare un lavoro seicentesco con gli stessi parametri della critica moderna, che privilegiano l'originalità, e attribuiscono un particolare rilievo a ciò che separa o distingue un'opera da quelle anteriori¹². Dobbiamo pertanto considerare l'intima relazione esistente tra il principio estetico dell'imitazione, inteso nel senso di tecnica letteraria, e la dottrina dell'erudizione poetica, che costituisce la logica conseguenza dell'applicazione di quella tecnica. Per questa ragione, il proposito fondamentale che mi ha guidata nel presente lavoro è stato quello di caratterizzare la poesia di Stigliani all'interno delle correnti imitative della

letteratura seicentesca. E in questo senso ci risulta talvolta sorprendente il fatto che lo stesso scrittore non dimostri nessun pudore nel confessare l'origine della sua fonte. Così Stigliani, nella lettera (*Epistolario* II, p. 357) cita apertamente l'archetipo da cui attinse il tema della seguente immagine: nella VII prosa dell'*Arcadia* di Sannazaro, Sincero riceve una zampogna in regalo da Clarino "ove non creda che voce giamay pervenisse di matutino gallo, che di suono privata la havesse"; analogamente Stigliani:

Non giunge qui, che di suon priva l'aggia,
Voce già mai di matutino gallo.

(XII, 1-2)

A conclusione, vorrei segnalare le concordanze, peraltro scarse, tra il poema dello Stigliani e il resto delle versioni italiane della favola, che si potrebbero perfettamente spiegare come frutti dell'imitazione di un modello comune, in questo caso Ovidio. In tutti gli imitatori del poeta latino si riscontrano infatti le stesse concordanze di lessico, di rima o di immagini, e la somiglianza più o meno profonda tra queste realizzazioni (data l'identità del tema) dipende in ultima istanza dalla casualità. Tra coloro che imitano la favola intera, Stigliani è uno di quelli che più si allontanano dal modello giacché non conserva neppure lo schema del racconto ovidiano (narrazione di Galatea a Scilla). A questo proposito potremmo altresì ricordare la scarsa attenzione che Stigliani presta nel suo poema ad Aci e alla vicenda della sua morte, malgrado si tratti di uno degli episodi più significativi del poema, che nell'*Odissea* ha un carattere quasi truculento, mentre in Ovidio l'elemento tragico viene portato ai limiti del burlesco.

Nella nostra favola, al tema della bellezza personificata da Galatea, ed ereditato da Petrarca, si unisce quello della mostruosità, esemplificato in Polifemo: entrambi vengono rappresentati in maniera quasi estrema nel poema dello Stigliani, ed è lo scontro frontale tra i due elementi quello che ne fa un campione esemplare del barocco italiano.

Università di Granada

NOTE

¹ È risaputo che l'influenza classica si trasmette alla letteratura moderna attraverso tre canali principali, ovvero la traduzione, l'imitazione e l'emulazione. Il passaggio più naturale avviene attraverso la traduzione, i cui effetti sono però più rilevanti di quanto ci si potrebbe aspettare. L'imitazione può essere di due tipi: talora l'autore moderno trova dentro di sé le capacità sufficienti per scrivere in latino poesie all'altezza dei suoi modelli, talaltra, benché assai raramente, si cimenta con il proprio volgare riprendendo fedelmente l'archetipo latino o greco cui va la

sua ammirazione. Infine, l'emulazione consiste nel riutilizzo parziale delle forme e dei materiali classici, e nell'aggiunta di nuovi temi e di un nuovo stile propri dell'autore, il cui obbiettivo non è dunque più quello di rivaleggiare con i maestri, bensì quello di realizzare qualcosa di nuovo e diverso.

² Cfr. Gli studi monografici di M. Menghini, e di F. Santoro.

³ Come è noto, la Letteratura spagnola regalerà una lunga tradizione di traduttori e imitatori della favola di Polifemo: Castillejo, Pérez Siglier, Sánchez de Viana, Gálvez de Montalvo, Barahona de Soto, Carrillo, Góngora, Lope de Vega, per citare solo alcuni dei più importanti. Cfr. Dámaso Alonso "La supuesta imitación por Góngora de la Fábula de Acis y Galatea". Per uno studio più generale, si veda Acquaro Graziosi, M. T., *Polifemo e Galatea, Mito e Poesia*.

⁴ L'edizione di Messina, dedicata al Sig. Francesco Abati, Cavaliere del Sacro Ordine di Alcantara, appare edita nella miscellanea di Nicola Columella Onorati. I diciassette sonetti a cui si riferisce appartengono ai seguenti autori: tre a Filippo Leers; sei a Francesco Lorenzini, due a Francesco Maria Ricci, e sei a Gio. Bartolommeo Casaregi.

⁵ Uno dei rari esemplari di questo poema, poco conosciuto dai bibliofili, si trova nella biblioteca Alessandrina di Roma.

⁶ Non sono riuscita a esaminare queste presunte edizioni del *Polifemo*, citate da Francesco Balducci nella prefazione che scrisse per il *Canzoniero* di Stigliani, stampato a Roma nel 1623: "Dovete sapere, benigni leettori, che essendo nell'anno 1600 stato stampato più volte il Polifemo del Signor Cavalier Stigliani in Milano dal Ponzi, dal Tini, e dal Besozzi, e poi ristampato nel 1601 in Vinegia dal Ciotti, ecc..".

⁷ Il Poema nel suo complesso ricorda le eleganti stanze di Francesco Maria Molza, *La Nympha Tiberina*, composte intorno all'anno 1537 e dedicate a Faustina Mancina. Anche in questo poema un pastore si sfoga per il suo amore non corrisposto. Cfr. *Delle poesie volgari e latine di F.M.M.* corrette illustrate e accresciute nella vita dell'autore, scritta da P. Serassi.

⁸ In queste brevi note, relative soltanto al contenuto del Polifemo e che fanno parte di un progetto di studio filologico più ampio finalizzato all'edizione critica moderna di questo testo così ricco di varianti d'autore, ho utilizzato l'edizione di Milano (1600) come appare nella ristampa più recente (1817), contenuta nella miscellanea di Columella Onorati, *Il Polifemo cit.* pp. 7 – 27.

⁹ Narra la tradizione che il gigante Tifeo (uno tra i tanti che provarono ad arrampicarsi in cielo e furono sconfitti dagli dei nella *Gigantomachia*) si trova sepolto sotto l'Etna, ma Ovidio rende così smisurato il corpo del gigante, che gli dà come sepoltura tutta la Sicilia.

¹⁰ È importante ricordare che, per influsso dei modelli classici tante volte menzionati, l'idea di contemplare la propria immagine nello specchio dell'acqua è un *tópos* molto comune nella poesia italiana rinascimentale, che fa la sua comparsa in scene ed episodi non necessariamente bucolici o idillici, come accade

nell'*Orlando Innamorato*, nell'*Orlando Furioso*, e nelle *Rime per Lucrezia Vendidio* di Tasso, solo per citare alcuni esempi.

¹¹ Nei racconti su Polifemo della poesia rinascimentale si fa riferimento con frequenza alla ferocia dei ciclopi e dei giganti divoratori di carne umana, che ardevano con le teste delle loro vittime gli ingressi delle loro grotte. Si veda, nell'*Orlando furioso*, la descrizione della ferocia del gigante Caligoronte e le decorazioni della sua dimora (XV, 49).

¹² Per lo studio precettistico ed estetico delle dottrine dell'imitazione in voga durante più di tre secoli nell'ambito della letteratura dell'Occidente europeo, si vedano, Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 voll.; e Giuseppe Toffanin, *Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Zanichelli, 1947. A dimostrazione della diffusione e della legittimità del principio dell'imitazione, intesa non in senso teorico, bensì come appropriazione di idee e forme altrui, valga come prova lampante la lettera del Cavalier Marino a Claudio Achillini, che funge da prologo alla sua opera *La Sampogna*, pubblicata a Parigi nel 1620. Cfr. G. Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*.

OPERE CITATE

- Alonso, Dámaso. "La supuesta imitación por Góngora de la Fábula de Acis y Galatea." In *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1970, pp. 324 - 370.
Per uno studio più generale, si veda Acquaro Graziosi, M. T., *Polifemo e Galatea, Mito e Poesia*. Roma: Bonacci, 1984
- Columella Onorati, Nicola. *Il Polifemo. Poemetti due di autori diversi, seguono sonetti XI II polifemici, col nome de' poeti particolari*. Napoli: Giovanni de Bonis, 1817.
- Marino, Giovan Battista. *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*. A cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini. Bari: Laterza, 1912.
- . *La Sampogna*. Parigi, 1620.
- Menghini, Mario. *Tommaso Stigliani*. Modena, 1892.
- Molza, Francesco Maria. *Delle poesie volgari e latine*. 3 voll. Bergamo: Lancellotti, 1747-1754.
- Robert Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 voll. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Toffanin, Giuseppe. *Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI secolo*. Bologna: Zanichelli, 1947.
- Santoro, Francesco. *Del Cavaliere Tommaso Stigliani*. Napoli, 1908.
- Stigliani, Tommaso. *Canzoniero*. Roma: Bartolomezo Zanetti, 1623.
- . *Delle Rime*. Venezia: Ciotti, 1605
- . *Il Polifemo. Stanze Pastorali di Tommaso Stigliani*. Milano: Pacifico Pontio, 1600.
- Vistarchi, Giuseppe. *Il Polifemo*. In *Stravaganze liriche degli Accademici della Fucina*. Napoli: Sebastiano Alecci, 1661.

ADAM BOHNET

MATTEO RICCI AND NICOLAS TRIGAULT'S
DESCRIPTIONS OF THE LITERATI OF CHINA

Matteo Ricci (1552-1610) and the many Jesuit priests who followed Matteo Ricci's lead pursued a policy of cooperation with the scholar-officials, the educated Confucians, of China. Ricci did not cooperate merely on a political level; on the contrary, he attempted to harmonize the Confucian intellectual and cultural heritage of China with the religious claims of European Christianity. In the process he played a key role in introducing not only Western European Catholic Civilization to China, but also Chinese Confucian civilization to Western Europe. His 'pre-evangelical dialogue'¹ *Tianzhushiyi* and many other books introduced various aspects of European culture in addition to its religion, including the philosophies of Aristotle and Epictetus and European science and geographical knowledge. Equally important, the Latin translation of his journals, *Storia dell'Introduzione del Cristianesimo in Cina*,² provided some of the first solid information concerning China that Europeans had yet received.³ This new information concerning China and Confucius introduced into Europe by the Jesuits was to play a significant cultural role in the Enlightenment, attracting the interest of such anti-clerical intellectuals as Hume and Voltaire.⁴ Unfortunately, the Latin translation of the *Storia, De Christiana Expeditione apud Sinas Suscepta ab Societate Iesu* (Henceforth to be referred to as *De Christiana*) by another Jesuit, Nicholas Trigault (1577-1628), did not follow Ricci's original very closely at all. On the contrary, Trigault changed a fair number of details to attract European support for the Jesuit mission in China and their accommodationist method. This is especially noticeable in his translation of the descriptions of the Confucian scholar-officials, or *literati*, in which he idealizes the literati and emphasizes the positive elements of their characters.

The influence new knowledge concerning China had on Western literature is well known. Through the writings on China by the Jesuits, writers and thinkers of the Enlightenment gained knowledge, and often

respect, for Confucius and Confucianism. For instance, Voltaire saw in Confucius an example of a thinker who “established a religion which consists of being just.” He claimed that Confucius was “not by any means a prophet, he by no means spoke through inspiration, he knew of no inspiration other than continual attention to overcoming his desires” (Song 154). He classed Confucius with Epicurus, Socrates and Cicero (Song 171). He disputed the claim, made by many, that Confucius was an atheist, and, in fact, associated Confucius’s religious ideas with his own — that is, he saw in the *Tian* or ‘Heaven’ of Confucius “the eternal judge” of his own deistic ideas. He understood the Chinese religion to be free of “superstitions, absurd legends, and those dogmas which insult reason and nature” (Song 173). Hume, also, in his *Essays*, was to describe the literati of China as “the only regular body of deists in the universe.” (Part I, Essay X. page 78 in Miller’s edition) Concerning Chinese government, the English author Robert Burton used the example of the meritocratic Confucian literati to satirize the hereditary nobility of Europe and especially England: unlike the elite of England, the literati of China were actually required to work and be qualified for their positions of respect (Fan 74).

To what extent did this vision of a peaceable kingdom of deists develop on account of Ricci? Of course, Ricci has an important place in the history of publication of books on China and Confucianism. His *Storia* was a document of immense value. It was written by Ricci near the end of his life (Foss 3), after he had spent many years in Chinese society. As Ricci says of himself:

... già trenta anni viviamo in questo regno, discorressimo per le sue più nobili e principali provincie, trattiamo continuamente in ambedue le Corti i più principali e grandi magistrati e letterati del regno, parliamo la loro lingua, e imparassimo molto di proposito i loro riti e costumi, e finalmente, quello che più importa, di giorno e di notte, habbiamo nelle mani i loro libri. (*Storia*, Lib. I, Cap. I, N. 3)

[... we have lived more than thirty years in this kingdom, have traveled through its most honorable and important provinces, have dealt, continuously, in the two courts [Beijing and Nanjing], with the most important magistrates and intellectuals of the kingdom, we speak their language, have learned very earnestly their rites and customs, and finally, what is most important, have their books in our hands day and night.]

However, the *Storia* itself was not read until Tacchi Venturi published them at the beginning of the 20th Century (D’Elia CXLIII). The version

to be propagated in Europe was not the Italian one written by Ricci, but the Latin translation by the Belgian priest Nicolas Trigault.

While for the most part Trigault simply translated Ricci's Italian text into Latin, he significantly changed a large number of details, in the process increasing the praise of Confucius and the Confucian literati. He undertook this task despite the fact that, having only been in China for two years, he was not very knowledgeable (Foss 8). Trigault's motivation was not that of a scholar so much as that of a propagandist. As Lamalle points out, Trigault, following the commands of his superior Nicolò Longobardo (1565-1655), spent the period between 1615 and 1617 traveling through Europe trying to gain financial support, acquire books and presents for the emperor, recruit new missionaries and negotiate greater autonomy (Lamalle 50, 65, 71, 73). He was, moreover, extremely successful as a propagandist, gaining a great deal of practical support as a result of his tour of Europe (Lamalle 50). Trigault's translation of the *Storia* should be seen from this perspective. According to Foss, Trigault's reworking of the text was never intended "as a simple translation of a work on China; it was to be a carefully wrought propaganda piece which was to serve as an example of and plea for the Christian mission in China"(13). Especially, he aimed to create a book which was "sympathetic to the Chinese, laudatory of the Jesuits and full of direct and indirect appeals for help" (Foss 13). A detailed analysis of the text reveals many such propagandist elements. As Foss points out, Trigault omits Ricci's descriptions of concubinage, prostitution, and pederasty as found in China (Foss 15. *Storia* Lib. I, Cap. IX, NN. 154-156). Foss suggests that the reason for this omission was Trigault's desire not to slur the reputation of Chinese society "the reputation of which he was trying to build"(15). Thus, Europeans received their first accurate picture of China and of the Chinese literati, not directly from Ricci, a man who had been in China for thirty years, but filtered and altered by Trigault.

The literati of Trigault and Ricci were, of course, the Confucian scholar-officials of China. Ricci called, in fact, Confucianism the 'Sect of the Literati'. (*Legge de Letterati*, *Storia* Lib. I, Cap. X, NN. 175) In this he was, one might argue, providing a better translation of the Chinese *Rujiao* than the term 'Confucianism' used by modern scholars.⁵ As Ching says, the Chinese themselves generally refer to Confucianism as *Rujia* or *Rujiao*, "the school or teachings of the scholars" (Küng and Ching, 65). The Chinese had their own examples of idealized literati, not only Confucius (552-479 BCE), but many others as well, including the Yin dynasty (1711?-1066? BCE) literatus Boyi, who preferred death to serving under the new Zhou dynasty.

The reason for Ricci's great interest in, and regard for, these Chinese literati was not a desire to establish an example of a dogma-free society and ideology for the anti-clerical philosophers of the 18th century. While presumably he sincerely believed that Confucianism and Christianity were compatible, his interest must also have been spurred by the practical need of a missionary to accommodate the religious ideas of Europe with the social system of China, and, especially, to insure that the new mission remained on good terms with the scholar-officials of China. As Ching says, "It was a calculated move, made for reasons of expediency as well as convictions" (13).

He and the Jesuits after him were able to accommodate Confucianism because of their belief in *natural theology*. Natural theology, "or the knowledge that man can have of the existence of the nature of God by means of reason" had gained new importance with the age of discovery, becoming "a real issue in trying to present Catholicism to millions of people outside of Europe" (Witek 311). The Jesuits, who at times referred to such pagan European philosophers as Seneca and Epictetus as saints, and to Socrates as a martyr (Spalatin 72), had an especially strong orientation towards natural theology. So it is with Ricci who, although he was very critical of Neo-Confucianism, argued that the Confucians of ancient China had, through the light of reason, come closer to the truth than any other pagan nation. Thus, in the first chapter of the *Storia*, Ricci says:

Di Tutte le gentilità venute a notizia della nostra Europa non so di nessuna che avesse manco errori intorno alle cose della religione di quello che ebbe la Cina nella sua prima antichità. ... Di dove si può sperare dalla immensa bontà del Signore, che molti di quegli antichi si salvassero nella legge naturale, con quello agiuto particolare che suole Iddio porgere, a quegli che di sua parte fanno quanto possono per riceverlo. (*Storia*, Lib. I, Cap. X, N. 170)

[Of all the peoples to have come into contact with Europe, none have committed as few errors in religious matters as the Chinese ... From which we must hope that, through the immense goodness of the Lord, many of the ancients found salvation through natural law, which special aid God provides to those who do what they can to receive it.]

Indeed, Ricci, working from the position that Confucius had successfully used the light of reason to arrive at the truth, was able to use the authority of Confucius to criticize Buddhists, Taoists and Neo-Confucianists. Thus, in the *Tianzhubushi*, Ricci often refers to the authority of

Confucius. For instance, as a reason for rejecting the concept of *Taiji*, he uses the fact that Confucius did not mention it (II: 77). He also quotes a large number of Confucian classics that do mention a being who to Ricci seems similar to the personal God of the Christians (II: 105).

The pagan philosopher whom the Jesuits were more accustomed to quoting was, of course, Aristotle, especially as reworked by Thomas Aquinas. The Jesuits had received from Thomas Aquinas, by way of Ignatius Loyola, a devotion to natural theology (Simmons 523) and the belief that "grace does not destroy nature, but perfects it" (Witek 311). Ricci, in fact, was very critical of the Chinese ignorance of logic,⁶ yet he attempted to introduce, where he could, the logical method of Aristotle to refute the errors which, in his opinion, had crept into Neo-Confucian thought. Thus, in the *Tianzhusi*, he does not rely on the authority of the Bible but on the logical arguments of Aristotle and Aquinas (for instance, I: 45). This devotion is also evident in his debate with the minister of the idols as recounted in the *Storia*. There, in response to the Buddhist philosopher Sanhoai (Huang Sanhuai, 1545-1608), who had quoted Buddhist scripture to refute Ricci's theories on human nature, Ricci says that, since they do not share the same scriptures, any argument which they have must be based on reason and not on authority.⁷

In fact, although Ricci is critical of Neo-Confucianism he is generally quite positive about the literati. Especially, he compares the Confucians to the West's own pagan philosophers. Matteo Ricci had, during his time in China, identified Confucians with various philosophical schools of classical Europe, including the Epicureans and the Stoics (Spalatin 52). His identification of Confucianism with the pagan philosophers of classical antiquity begins with his understanding of Confucius himself. Confucius, he claims, was at least the equal of, if not superior to, the great classical philosophers. Thus he says:

Il maggiore filosofo che ha tra loro è il Confutio, che nacque cinquecento e cinquanta uno anni inanzi alla venuta del Signore al mondo, e visse più di settanta anni asai buona vita, insegnando con parole, opre, e scritti, questa natione. Laonde da tutti è tenuto e venerato per il più *santo* huomo che mai fusse nel mondo.⁸ E nel vero, in quello che disse e nel suo buon modo di vivere conforme alla natura, non è inferiore ai nostri antichi filosofi, excedendo a molti. (*Storia*, Lib. I, Cap. V, N. 55)

[The greatest philosopher among them is Confucius, who was born five hundred and fifty-one before the coming of the Lord to the

Earth, and lived for more than 70 years a very good life, teaching, in word, deed and writings, this nation. For this reason he is considered by all to be the most holy person ever to have existed in the world. And in truth, what he says concerning the good way of life conforms to nature, and is not inferior to our ancient philosophers, and is better than many of them.]

Later, he also says of Confucius that, “ne’ ragionamenti e dispute che [Ricci] soventemente faceva, tutto era impugnar le due sette degli idoli, non toccando, anzi lodando la setta de’ letterati et il suo autore Confuzio, il quale, non sapendo delle cose dell’altra vita,⁹ solo aveva dato dottrina del modo del ben vivere in questa presente, e governare e conservare in pace il regno e la repubblica” (*Storia*, Lib. IV, Cap. VII, N. 555). [In the discussions and disputes which he [Ricci] often had, the two idolatrous sects [Buddhism and Taoism] were attacked. However, he did not attack, in fact, he praised the sect of the literati and their founder Confucius who, not knowing about the next life, only provided doctrines concerning the means to lead a good life, and to govern peacefully a kingdom or a state, in this life.]

Ricci implies the same high moral standard in his discussions of the Confucian magistrates of China. Thus he praises the “subordination which a low-ranked magistrate shows to a high ranked magistrate.”¹⁰ His praise of the Chinese government can sometimes seem overblown to the modern ear. Thus he praises foot-binding, a custom later to horrify westerners, as an institution “presumably discovered by some wise man.”¹¹ Infact, he describes China as nation ruled by philosophers:

Prima di dire del governo della Cina è neccessario che diciamo qualche cosa delle sue lettere e gradi che in esse si danno, per essere la parte più principale del suo governo, et un modo in che sono diversissimi di tutte le altre nationi del mondo. *E se di questo regno non si può dire che i filosofi sono re, almeno con verità si dirrà che i re sono governati da’ filosofi.* (*Storia*, Lib. I, Cap. V. N. 50)

[“Before speaking of the government of China it is necessary to say something concerning the their literary culture, and of the academic degrees which they confer. For this is the most important part of their government and is handled in a way completely different from all other nations in the world. *And if one may not say, concerning this kingdom, that the philosophers are kings, at least one may say with truth that the kings are governed by the philosophers.*”]

Thus Ricci connects the philosopher kings, imagined by Plato as the rulers of his ideal republic, with the actual ruling class of the Chinese government.

It is here that significant differences with Trigault become apparent. This high praise for the literati, and this comparison of the literati with the Greek and Roman philosophers, becomes even more pronounced in Trigault's translation. Especially to be noted is Trigault's use of the word 'philosopher' to describe Chinese scholar-officials, even where Ricci writes 'literati'. He, of course, maintains the use of philosopher in Ricci's comment that the philosophers govern the kings of China.¹² However, he adds the word in a number of other places. This can be seen in their discussions of the famous precept that a chaste woman does not marry two husbands and a loyal official does not serve two kings. Ricci says:

Et è detto de' **letterati** che dice: "la buona donna non è moglie di doi mariti, et il buon vassallo non serve a doi Signori." (*Storia*, Lib. I, Cap. VI, N. 79)

[There is a saying of the **literati** that "a good woman does not become the wife of two husbands, and the good vassal does not serve two lords."]

Trigault translates this as:

Etenim apud Sinenses **Philosophos** celebre dictu: Matrona casta duos nescit Maritos; nec fidelis cliens duos Dominos. (44)

[For there is a famous saying among the Chinese philosophers: "A chaste woman does not know two husbands, nor a loyal vassal two lords."]

This translating of Ricci's *letterati* with *philosophi* occurs repeatedly in the text. Thus in his description of the government of China, Ricci says:

Tutto il regno si governa per letterati, come di sopra ho detto, et in essi sta il vero e misto imperio ... E da qui viene che nessuno huomo di animo virile si dà alle armi, e più tosto vuole essere piccolo mandarino di lettere che di arme. (*Storia*, Lib. I, Cap. VI, N. 111)

[The whole kingdom is governed by the literati, as I said above, and with them lies true and comprehensive authority: ... As a result of this no man of virile spirit devotes himself to arms, but would much rather be a minor literary mandarin than a military one.]

This passage Trigault renders as:

Alterum quoque notatu dignissimum, universum regnum, ut supra dixi, a suis **Philosophis** administrari, & in ijs merum mistumque imperium reperiri. ... Hinc fit, ut ex ijs qui altos spiritus alunt, nemo ad res bellicas animum adjungat, & ad infimas potius **Philosophici**

senatus dignitates aspiret, quam ad maximos in re bellica Magistratus. (*De Christiana* 59)

[Another point that is very much worthy of note is that the entire kingdom, as was said above, is administered by the philosophers, and with them lies pure and comprehensive rule. ... As a result, no [Chinese man] of ambition devotes himself to the arts of war, but would rather be the lowest of the Philosophical senate than the most important military magistrate.]

Considerable overlap can be assumed in the meaning of the two words. The education of Europe at that time was tilted more towards philosophy than it is at present. Certainly this is true of Jesuit education (Simmons 522). Nevertheless, by emphasizing the role of philosophers as the rulers of the Chinese, Trigault creates the impression of China as the utopian republic described by Plato. Ricci is not innocent in this matter either. As quoted above, he did speak of the *philosophers* of China governing its kings. Nevertheless, by preferring the less charged word *letterati* to *filosofi* he creates a less idealistic image of Chinese society than does Trigault.

This image of the *literati* appears again in Ricci's description of the conflicts between Buddhists and Christians, in which Christians are generally shown to be on the side of the Confucians. Thus Ricci, in his description of his famous debate with Sanhoai, describes a high official criticizing a distinguished proponent of Buddhism:

Questo ... siadirò avanti a tutti molto grandemente, gridando che era una vergogna, essendo loro tutti Cinesi et allevati nella scuola de'letterati e del Confuzo, che avessero poi ardire di confutare il Confuzo e seguir la dottrina degli idoli, che sono forastieri. Del che aveva udito che stava stupito il grande letterato forastiero, il Signor Sithai (chè così chiamano al P. Matteo per nome grande) Ricci, il quale ingrandiva la dottrina del Confuzo, e diceva pubblicamente esser falsa la dottrina degli idoli, e che nelle parti di ponente erano assai puochi, e gente vile, quei che seguivano quella setta. (*Storia*, Lib. IV, Cap. VII. N. 557)

[He [the high official] advanced in front of all very grandly, complaining that it was a great shame, with everyone there Chinese and educated in the school of the *literati* and Confucius, that he [the Buddhist] should dare to refute Confucius and to follow the doctrine of the idolaters, who were [originally] foreigners. He had heard that the great foreign *literatus*, Mr. Sithai (the courtesy-name of Matteo Ricci) Ricci, was greatly astonished by this, in as much as Ricci greatly encouraged the doctrine of Confucius, and openly

claimed that the doctrine of the idols was false, and said that in the West there were a very small number of worthless people who were believers of that sect.]

Trigault follows Ricci in this description of the conflict between the Buddhists and the literati. However, he changes the emphasis considerably. In his version the high official says that Matteo Ricci is much to be admired since people say that he himself proclaims the doctrine of Confucius and fights against the delirium of the idol worshipers which those foreigners had already completely obliterated from their kingdom.¹³ While the general meaning is similar, here Trigault adds more explicitly the sense of admiration by the high official for Ricci and increases the negative opinion concerning Buddhism by calling it "the delirium of the idolaters."¹⁴

This contrast in their approach can also be seen in their descriptions of the suicide of the Buddhist philosopher Liciou (Li Zhuowu, 1527-1602). Ricci and Trigault both recount the story of an early encounter of Ricci with Liciou (*Storia*, Lib. IV, Cap. X). There Ricci describes the good treatment he received from this man, who was a friend of a magistrate of great standing,¹⁵ and the hopes Ricci had of converting him to Christianity.¹⁶ Finally he describes Liciou's suicide, which frustrated those hopes:

Perciochè, avendo un mandarino dato contro lui e sue opere un memoriale al Re molto acre, il Re lo mandò a pigliare et abbruscicare tutte le sue opere; e lui, vedendosi preso e fatto scherno da' suoi adversarij, non volendo morire per mano della guistitia o, quello che lo mosse più, volendo mostrare a' suoi discepoli, adversarij et a tutto il mondo, che egli non aveva paura della morte, si amazzò di questo modo e diede fine alla pretensione degli adversarij. (N. 580)

[For, because a mandarin harshly memorialized to the King against him [Liciou] and his works, the King demanded that his writings be all seized and destroyed. He [Liciou], seeing himself caught and shamed by his enemies, and not wanting to die at the command of the courts, or, what stirred him more, desiring to show to his students, enemies and to the whole world that he had no fear of death, killed himself and put an end to the aims of his enemies.]

Later, in Ricci's discussion of the persecution of the idolaters, Liciou is mentioned once more, this time campaigning on behalf of the idolaters (*Storia*, Lib. IV, Cap. XVI, N. 635). His suicide is also described, though somewhat more negatively:

Venne quest'uomo preso a Pacchino e molto pauroso. E vedendosi così disprezzato nella sua vecchiezza, per esser di più di settenta annni, nella stessa prigione, inanzi al ricevere nessun castigo, con un coltello egli stesso si scannò e moritte, togliendosi delle mani de' suoi inimici così miseramente.

[This man came to Beijing full of fear. And seeing himself so despised in his old age, (for he was more than 70 years old) he, rather than receive any punishment, cut his own throat in his prison cell. Thus he miserably escaped from the hands of his enemies.]

While the first description puts emphasis on the courage of Liciou in the face of death and the second describes the event as a sad death of an old man, the two passages do not actually give contradictory accounts. This is not true of Trigault's translations of the two passages. In the first of them Trigault puts a positive slant on the suicide, but in the second a negative one. Thus, in the first passage he describes the suicide much as does Ricci, but adds that Liciou had wanted to show his disciples "a rare example among the Chinese."¹⁷ In the second passage, he is much more negative:

Venit igitur non timide solum, sed & ignominiose: cuius sensum augebat annorum supra septuaginta gravis aetas. Ergo in ipsis vinctulis se ipsum cultello iugulavit, **doctram infamem infami morte claudens.**

[He came then, not only frightened, but also in disgrace. This sense was increased by his great age of more than 70 years. Thus he slit his own throat while in chains, bringing an end to his infamous teachings with an infamous death, which he said was a noble way to die]

Trigault statement that Liciou had wanted to show a rare example among the Chinese is nonsense, for, as was mentioned earlier in the book in both Trigault's and Ricci's versions, suicide was not rare at all (*Storia*, Lib. I, Cap. IX, N. 158). In the second passage Trigault claims that "he brought an end to his infamous teachings with an infamous death." Thus, the first passage, where Liciou is described as a potential convert and a friend of magistrates, Trigault gives an almost classical tinge to the suicide, reminding the reader of the death of Socrates or Thræsea Paeta. In the second passage, where Liciou's religious views are more clearly presented, the suicide has become an infamous death, and Liciou is no longer an example to be imitated – rather, we are reminded of the generally hostile attitude of the Christian church at that time to suicide. One suspects that Trigault

was not aware that he was describing the same suicide, so different are his descriptions.

Ricci, in his description of conflicts with eunuchs, similarly emphasizes the unity between the Christians and the literati, and vilifies the corruption and violence of the eunuchs. Thus, in his account of the suffering he experienced at the hands of the eunuch Mathan (Matang), he describes the magistrate accompanying Mathan as being generally sympathetic to Ricci, even, at one stage, intervening on Ricci's behalf to prevent Mathan from stealing the communion chalice which Ricci had with him (*Storia*, Lib. IV, Cap. XI, N.588). Ricci elsewhere describes in great detail the corrupt way in which the eunuchs collected the extra tax imposed after the war in Korea, and the principled opposition of the literati who, despite the danger of imprisonment and loss of position, bravely opposed the exactions of the eunuchs.¹⁸ Trigault keeps the references to the eunuchs, but once more exaggerates somewhat Ricci's original description. Thus, in his translation of Ricci's depiction in the introductory first book, he says: "Almost the whole administration of the kingdom is in the hands of these semi-men."¹⁹ Ricci, though also providing an unflattering description of the eunuchs, does not use the insulting term 'semi-men'.²⁰ Trigault, in his translation of the exactions of the eunuchs after the war in Korea, says that the tax "would have been tolerable, if the King had delegated the collecting of taxes to the magistrates, but he preferred to put his trust in the eunuchs. He delegated each province to two or three of the most powerful. ... The great eunuchs were kept on a loose leash, and were free from the magistrates, who always maintain moderation in such issues."²¹ Ricci's original makes no reference to the moderation of the magistrates.²²

A similar pattern can be seen when we compare Ricci's descriptions of the conflicts that did in fact occur between the literati and the Christians with Trigault's transformations. The two major conflicts mentioned in the *Storia* are the persecution of the Christians in Nanciano (Nanchang) instigated by the 'bachelors' and the attack on the city and priesthood of Macao by the Chinese magistrates. In the former, it is noteworthy that Trigault uses the diminutive to describe the literati (*letteratuli*) who began the campaign against the Catholics.²³ Ricci does not use such a diminutive in his description of the attack against the Christian community, although he does emphasize the general support he received from the higher magistrates against the 'baccalaureates' (*Storia*, Lib. V, Cap. XIV). By the same token, although Ricci does mention in his description of the attack on Macao, that the magistrate in charge was a 'Saracen' or Muslim, he does not emphasize the fact.²⁴ However, this point is considerably emphasized

by Trigault, who says of this instance that “of these magistrates was one who was by origin and by faith a Saracen. Many Tartars remained in China, who, after four generations were considered natives, and were not prevented from gaining literary degrees or holding public office. This man was an fomenter of evil, and he damaged the picture out of hatred of Christianity.”²⁵ Here Trigault attempts to disassociate the literati and magistrates who oppose the Christians from the literati in general. The one group is described diminutively as ‘minor literati’, ‘juvenile literati’, that is to say, literati who have not achieved excellence in their creed and are reliably overruled by the higher magistrates. The magistrate who attacks the church in Macao is described, in great detail, as a ‘Saracen’, and it is suggested that it is primarily religious hatred of a Muslim for Christians that caused the uprising. The followers of the Confucian tradition, at least in so far as it is best represented, are not considered to be at fault. Ricci, although he does suggest a somewhat similar picture, does not paint the distinction nearly as clearly as does Trigault.

Ricci, of course, also greatly admired the Confucian literati of China. Although he did pursue this policy of accommodation for pragmatic reasons, it is also true that he had a respect for the literati and for Confucianism that originated from his humanistic, classical education. This admiration, however, did not include blindness to the faults of the literati. Trigault, as a propagandist, was very much concerned to raise the prestige of the Chinese ruling class. Thus “the literati” of Ricci become “the philosophers” of Trigault, “the magistrates who always administer the law with moderation.” Thus, conflicts between the fledgling Christian community of China and the Confucian officials become, in Trigault, conflicts, not so much with the literati themselves, but with imperfect literati. Ricci’s account of the Chinese scholar-officials is also fairly idealized – perhaps it too could have propagated in Europe the image of the literati that became popular in Europe during the enlightenment, had it been available. Yet, had they been able to read Ricci’s *Storia* in the original, and not Trigault’s translation in *De Christiana*, Europeans would at least have received a significantly more balanced first account of Confucianism.

University of Toronto

NOTES

¹ So is the book described by Douglas Lancashire & Peter Hu Kuochen in their introduction to *The True Meaning of the Lord of Heaven* (15).

² The text used is that found in the *Fonti Ricciani* of Pasquale M. D'Elia. It will henceforth be referred to as *Storia*.

³ Ricciardolo points out that, after the early period of Marco Polo and the Franciscan chroniclers of Cathay, but before Ricci, there were a number of accounts of China by Iberian authors (26-27). Time did not permit me to consider these earlier accounts in any detail.

⁴ For instance, see Hsia, *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, and Pinot, *La Chine et la Formation de L'Esprit Philosophique en France (1640-1740)*.

⁵ The term *ru* of *Rujiao* can, of course, be interpreted in different ways. See Jensen 53, 153-264.

⁶ "La scientia di che hebbero più notitia fu della morale; ma conciosia-cosachè non sappino nessuna dialectica, tutto dicono e scrivono, non in modo scientifico, ma confuso, per varie sententie e discorsi, seguendo quanto col lume naturale potettero intendere" (*Storia*, Lib. I, Cap. V, N. 55).

⁷ "Il Padre disse che egli non credeva quella sua dottrina, e che egli ben potrebbe allegare altre autorità della dottrina e lege del suo Dio, e che non allegava per esser quel giorno la disputa fondata in ragione e non in autorità" (*Storia*, Lib. IV, Cap. VII, N. 559).

⁸ Gallagher, translating Trigault, renders the two previous sentences as "His self-mastery and abstemious way of life have led his countrymen to assert that he surpassed in holiness all those who in times past, in the various parts of the world, were considered to have excelled in virtue" (30). This differs considerably from Ricci's version, of course, and the comments "self-mastery and abstemious way of life" are absent from the edition of Trigault to which I had access. Trigault renders this sentence as "ex qua vivendi ratione consecutus est apud Sinas, ut mortales omnes quotquot ubique terrarum virtute praestiterunt, vitae sanctimonia excessisse credatur" (29). Whether this is a result of Gallagher using a different edition of Trigault's text, or whether it is, in fact, as a result of mistranslation by Gallagher, I do not know.

⁹ Presumably based on *Analects* 11 (*Xianjin*): 12. "Jilu asked about serving spirits. The master said: 'You cannot yet serve people. How can you serve spirits?' 'May I ask about death?' 'You do not yet know life, how can you know death?'"

¹⁰ "La grande subordinatione che un magistrato inferiore tiene al suo superiore, e quelli fuori della Corte ai curiali, et tutti insieme al loro Re" (*Storia*, Lib. I, Cap. V, N. 111). Here Trigault differs significantly, in that he weakens somewhat the sense of hierarchy by translating *subordinatione* through *symmetria*. (*De Christiana* 60: "Non minos admiranda est Magistratuum inter se ipse superiorum ac inferiorum symmetria; sive Provincialium cum Curialibus, & horum cum ipse Rege.")

¹¹ "Le donne sono tutte piccole e la maggior parte della loro leggiadria pongono nei piedi piccoli. Per questa causa dalla loro fanciullezza gli infasciano strettamente i piedi e non gli lasciano crescere, e così sono tutte stroppiate si può dire

de' piedi, andano sino alla morte con quelle fascie, e non possono ben camminare se non come zoppicando; e pare fu inventione de qualche savio huomo per non lasciarle andare per le strade e starsene in casa, come alle donne più conviene" (*Storia*, Lib. I, Cap. VIII, N. 137).

12 "Ac tametsi huic regno Philosophi non imperent, dici tamen debet Reges ipsos à Philosophis gubernari" (*De Christiana*, 25).

13 "externus ille litteratus Matthaeus Riccius admirari ferebatur quem etiam aiebant Confutij doctrinam praedicare, & idolorum deliria impugnare quae iam dudum ipsi advenae e suorum regno exterminassent" (*De Christiana* 372).

14 To this it may be added that Trigault considerably altered the last line of the above passage. Perhaps he misunderstood Ricci's reference to "parti di ponente," and imagined that the west meant "Europe" and that thus Ricci's comment that in the West "a few vile people followed" Buddhism was incorrect. "Parti di ponente" refers, as d'Elia points out, to India (74 note 4), which was, in fact, referred to in Chinese as being in the *xiyu* or 'region of the west.'

15 "Il giorno seguente fu il P. Matteo a visitarlo più formalmente di quello che aveva fatto la prima volta, portandogli un presente di cose di nostra terra, che egli mai aveva visto. Per questo restò assai soddisfatto, e lo tenne là, con suoi figliuoli e il Liciou, tutto il giorno con tanta amorevolezza, che parve al Padre non stare nel fine del mondo e nel mezzo della gentilità, ma in Europa tra christiani molto amici e devoti" (N. 578).

16 "Speravano i Padri pagare dipoi a questo Vicerè et al Liciou questa buona accoglientia e volontà con procurar dipoi, con qualche buona occasione, di instituirli nelle cose della nostra Sante Fede" (N.580).

17 "Aut quod professus erat discipulis suis **raro apud Sinenses exemplo** ostendere voluit, se nullo mortis metu perturbari: atque ita adversarios suos de ignominiosa morte sollicitos ea cura liberavit." (394).

18 "Non mancorno i mandarini di ambe le Corti di dar memoriali al Re, avisandolo prima di tutto quello che nel regno accascava et il pericolo evidente di qualche grande tumulto, come già vi era in alcune parti. E, vedendo che il Re non faceva caso di questo, lo reprimavano molto liberamente. E fuora delle Corti alcuni de'magistrati cominciorno a resistere alle ingiustitie degli eunuchi. Ma il Re, avendo già cominciato a gostare di tante migliaia di scuti che gli entrava a ogni passo nel palazzo, si messe a proseguire questo negotio, castigando acerbamente quei che lo reprimavano e resistevano agli eunuchi. Con il che persero molti i loro offitij, et altri furono fatti venir prigioni a Pacchino, dove stettero parecchi anni assai incomodamente" (*Storia*, Lib. IV, Cap. VIII, N. 560).

19 "Quin imo tota fere Regni administrando in horum semivirorum manibus versatur" (98). See Gallagher, 87.

20 "Tutti i servitori ... si può dire governano questo regno, sono eunuchi" (*Storia* Lib. I, Cap. IX, N. 160).

21 "Id tolerabile fuisset, si Rex ad hoc tributum exigendum Magistratus

adhibuisset, sed maluit Eunuchis fidere, è quibus duos tresve primarios in singulas Provincias admittantavit, quos alij comitati sunt auctoritate magis, quam cupiditate inferiores, Eunuchis maioribus laxatae habenae, & e Magistratuum manibus, qui eas moderabantur, ereptae" (*De Christiana* 377).

22 "Perciò, inviando a tutte le provincie doi o tre eunuchi grandi in ciascheduna, oltre altri di manco autorità per suoi compagni, gli diede grande autorità e potere di poter fare questo assolutamente, senza dipendere da nessuno de' mandarini del governo" (*Storia*, Lib. IV, Cap. VIII, N. 560).

23 p. 370: "quod hi litteratuli aliquot Baccularci," p. 572: "quod hi litteratuli fati norunt ad persuadem accommodare", p. 579: "notabantur indignes Litteratuli."

24 "Stava là un nostro Fratello, che impeditte certi Giapponi di nostri casa che veggivano l'insola; se non, avrebbero facilmente amazzati i Cinesi et anco il loro Capitano saraceno" (*Storia*, Lib. V, Cap. X, N. 779).

25 "Ex ijs Magistratibus erat unus origine ac professione Saracenus: nam ex Tartorum reliquis mult in eo regno remanserunt, qui post quartum generationem pro indignis habitu, ne a litterarijs quidem gradibus publicisque munijs prohibentur. Is malorum incentor erat, & imaginis e Christianae legis odio lacerator" (*De Christiana*, p. 527). Translation is partly based on Gallagher, 483

WORKS CITED

- Ching, Julia. *Confucianism and Christianity: A Comparative Study*. Tokyo: Kodansha International, 1977.
- Hsia, Adrian ed. *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1998.
- Hume, David. *Essays, Moral, Political, and Literary*. Ed. Eugene Miller. Indianapolis: Liberty Fund, 1985.
- Fan Cunzhong. "The Beginnings of the Influence of Chinese Culture in England." Hsia, 69-85.
- Foss, Theodore. "Nicholas Trigault S.J. — Amanuensis or Propagandist?" *International Symposium on Chinese-Western Cultural Interchange in Commemoration of the 400th Anniversary of the Arrival of Matteo Ricci S.J. in China*. Taipei: 1991, 1-94.
- Kung, Hans and Ching, Julia. *Christianity and Chinese Religions*. Toronto: Doubleday, 1989.
- Jensen, Lionel M. *Manufacturing Confucianism: Chinese Tradition & Universal Civilization*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Lamalle, Edmond S.I. "La Propagande du P. Nicolas Trigault en Faveur des Missions de Chine (1616)." *Archivum Historicum Societatis Iesu* 9 (1940). 49-120.
- Maley, John W.O. ed. *The Jesuits: Culture, Science, and the Arts 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

- Masini, Frederico, ed., *Western Humanistic Culture Presented to China by Jesuit Missionaries (XI II-XI III centuries)*. Rome: Institutum Historicum S.I., 1996
- Pinot, Virgile. *La Chine et la Formation de L'Esprit Philosophique en France (1640-1740)*. Genève: Slatkine Reprints, 1971.
- Ricci, Matteo, Pasquale M. D'Elia S.I. ed. *Fonti Ricciani*. Roma: La Libreria Della Stata, 1949.
- . *The True Meaning of the Lord of Heaven (T'ien-chu Shib-i)*. Trans. Douglas Lancashire and Peter Hu Kuo-chen S.J. trans. St. Louis: Institute of Jesuit Primary Sources, 1985.
- . Gallagher Louis, trans. *China in the Sixteenth Century: The Journals of Matteo Ricci: 1583 – 1610*. New York: Random House, 1942.
- Ricciardolo, Gaetano. "Il Libro Primo dei commentari del Ricci e gli scritti europei del XVI secolo sulla Cina. La loro natura e la loro relazione." *Mondo Cinese*. 1998. 25-37.
- Simmons, Alison. "Jesuit Aristotelian Education: The *De Amicitia* Commentaries." Malley, 522-537.
- Song Shun-Ching. *L'oltaire et la Chine*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1989.
- Spalatin, Christopher A. *Matteo Ricci's Use of Epictetus*. Excerpts from a doctoral dissertation from the Gregorian University. Waegwan; 1975.
- Trigault, Nicolas. *De Christiana Expeditione ne apud Sinas Suscepta. ab Societate Jesu. Ex P. Matthaei Riccij eiusdem Societatis Comentarijs. Libri. V Ad. S. D. N. Paulum. V. In quibus Sinensis Regni mores, leges atque instituta & novae illius Ecclesiae difficilissima primordia accurate & summa fide describuntur. Auctore P. Nicolao Trigantio Belga ex eadem Societate. Romae: Augustae Vindelicorum apud C. Mangium, 1615.*
- Witek, John. "A Dialogue on Astronomical Phenomena and Natural Theology in Early Eighteenth Century China." Massini, 293-330.

GIULIANA CARUGATI

DANTE. IL "BREVE USO" DELL'AMORE

"Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso". (*Purg.* 31, 58-60)

"convenne, prima che questo nuovo amore fosse perfetto, molta battaglia intra lo pensiero del suo nutrimento e quello che li era contrario", "e per iscusare me de la varietade ne la quale pareva me avere manco di fortezza, dirizzai la voce mia in quella parte onde procedeva la vittoria del nuovo pensiero" (*Conv.* II ii 3, 5).

'Novità', 'breve uso'¹, 'varietade': ecco come l'Afrodite terrestre si connota per Dante. Né infernale né mortifera, ma puntuale e discontinua nel suo divino splendore, la dea si lascia catturare nell'"antica rete" per cui l'amore passa, in un punto solo, da estasi solitaria a spettacolo per il Vulcano di turno. È il suo "breve uso" quello che per Dante fonda la necessità, anzi, l'inevitabilità, di un superamento che, per quanto assicurato dalla vita, e dalla morte, vuole però essere "ragionato", e cioè portato alla parola. Ecco dove l'Afrodite terrestre si interseca, ineludibilmente, con la ragione: termine onnipresente in Dante, in un mosaico polisemico di cui generalmente solo le tessere più vistosamente difformi dal nostro uso corrente sono fatte oggetto di speciale considerazione. Non si riflette forse abbastanza sul fatto che la percezione del colore di ogni tessera, e quindi anche il suo uso, è determinato dall'insieme del mosaico. Così ad esempio, e senza pretendere di poter rianalizzare qui, per esteso, il campo semantico del termine, 'ragione' in Dante non può non contenere sempre, in qualche modo, quel "ratio" che i latini avevano ritenuto adatto a tradurre i termini greci *lógos*, *diánoia* e talvolta *nóesis* "designando perciò sia il fondamento intellegibile, oggettivo, delle cose, sia la facoltà umana capace di cogliere questo stesso fondamento" (ED, 831) e che questa facoltà umana si esplica nel linguaggio. La lingua è infatti definita da Dante come "rationale signum et sensuale" (*DI-E*, I iii 2), "operazione dell'anima razionale, dove la divina luce più espeditamente raggia" (*Conv.* III vii 8). Ora, il "non durabile" "effetto razionabile" che è il discorso degli uomini (cf. *Par.* 26,

127-129), segnato dal “peccato”, è, o dovrebbe essere, in continua tensione verso l’unità di una mitica pre-Babele, unità che recede infinitamente, come *Paradiso* 26 evidenzia, fino all’istante originario che il giardino dell’Eden rappresenta. Nel “frattempo” che è poi il tempo della storia, il solo tempo dell’umanità, il “provvisorio” rimedio all’anarchia delle lingue e degli appetiti individuali è la ragione, il comunicare degli uomini nella non ideale società che “subentra” alla solitudine edenica, cioè che da sempre ne ha preso il posto. La ragione è (era, sarà) una come è uno l’“intelletto” che procede da Dio e che è Dio²; ma, distendendo se stessa nella storia, necessariamente si fa scrittura: “E con ciò sia cosa che in tutte queste operazioni sia equitade alcuna da conservare e iniquitade da fuggire (Y), trovata fu la ragione scritta, e per mostrarla e per comandarla. Onde dice Augustino: ‘Se questa —cioè equitad— li uomini la conoscessero, e conosciuta servassero, la ragione scritta non sarebbe mestiere’; e però è scritto nel principio del Vecchio Digesto: ‘La ragione scritta è arte di bene e d’equitade’” (*Conv.* IV ix 8). Dunque la ragione è anche, ovvero incessantemente diventa, parola scritta, grammatica formulata, dagli uomini e per gli uomini: essa sovrasta l’anarchia individuale per stabilire idealmente l’impossibile giustizia che non per niente è “di Dio”.

È questa la ragione che “consiglia” Dante, e che lo consiglia precisamente a consegnare alla scrittura non già la passione, ininsegnabile in quanto tale, ma la meditazione sulla immagine che signoreggia, senza annichilare, il seguace d’amore. O almeno senza annichilarne l’ingegno di scrittore: “E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d’Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire” (*I N* ii 9). Che questo intervento della ragione non sia da vedere sullo sfondo di una “colpevole passione” di stampo ottocentesco, lo conferma *I N* iv 2, dove la ragione non fa che consigliare a Dante, come del resto voleva il libro di Gualtieri, di non rivelare l’identità delle sue frequentazioni femminili (ammesso, e tutt’altro che concesso, che la fanciulla che diventerà “miracolo” rientri in questo novero a pieno titolo): “Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi faceano, per la volontade d’Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio de la ragione, rispondea loro che Amore era quelli che così m’avea governato. Dicea d’Amore, però che io portava nel viso tante de le sue insegne, che questo non si potea ricovrire. E quando mi domandavano ‘Per cui t’ha così distrutto questo Amore?’, ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro”. Dove, così almeno pare dica il testo, la ragione, in un gesto che sarebbe

sbagliato qualificare come cinico, si preoccupa esclusivamente di mantenere aperta la conversazione intorno ad amore, mettendola contemporaneamente al riparo dalle invidie, dalle ripicche e dalle gelosie che la renderebbero "ingiusta".

La conversazione intorno ad Amore è, o dovrebbe essere per l'implacabile spinta *ad unum* che è caratteristica della mente di Dante, incentrata intorno a una sola amata, la prima intatta, e perciò inattingibile, fanciulla. Così vuole "ragione", la ragione che pensa e che parla, e disobbedire al suo mandato è peggio, forse anche più "doloroso", del non essere corrisposti: "Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanza de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, si si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice" (IN xxxix 2). È qui che si situa il "dissidio" con Cavalcanti. Guido non vede come dall'amore carnale possa nascere ragione, ovvero come amore e ragione idealmente si coniughino nella parola, amore che detta e ragione che scrive: l'amore e l'intelletto, l'uno mortale, l'altro eterno, sono radicalmente dissimili, nessuna scintilla divina è capace di penetrare l'oscurità del corpo: l'intelletto "non ha diletto — ma consideranza; / sì che non pote largir simiglianza" (*Donna me prega*, 26-27). Nulla di più lontano dal pensiero di quella Afrodite celeste, anima del mondo, distribuito in mille rivoli per tutta la plurisecolare cultura neoplatonica, che funge da intertesto subliminale nell'immaginazione dantesca: nessuna "figura" per Guido, nessuna "trinità", nessuna Beatrice. Eppure Guido dice una verità che Dante non potrà superare mai, se non nella sospensione della catacresi poetica: ché il "breve uso" che è l'amore carnale, pur se penetrato dal dio, anzi, proprio perché penetrato dal dio, mai sarà altro che momentaneo affondare nella u-topia.

Amore e ragione si travasano l'uno nell'altra, amore può entrare nella storia umana solo facendosi parola, la parola umana può solo nascere da amore, che chiama l'uomo a sè stesso attraverso gli occhi dell'altro. La *l'ita nuova* non è "superata" dalla *Commedia*, la donna gentile non è la "sgualdrinella" da scartare a favore di una (possibile) Bice Portinari educata e vereconda, dal cui virtuoso riserbo Dante sarebbe (stato) "rimesso al suo posto", e le sue *avances* ricondotte entro l'ambito di una borghese ragionevolezza. Un maturo componimento quale *Io sono stato con amore insieme* non è il cedimento a una visione dell'amore che sarà confutata nella *Commedia*, non è il prodotto di una momentanea distrazione, ma è, appunto, la matura meditazione di un uomo che accetta la precarietà dell'amore

carnale e la sua scandalosa incongruenza, pari soltanto all'incongruenza, in un mondo divino, del male e della morte. Colui che "sprieme" (v. 1) contro Amore ragione o virtù, colui, cioè, che è consapevole che amore accade "prima" della conversazione sociale, sa benissimo che questa consapevolezza è vana, come è vano suonare le campane per far cessare un temporale, "credendo far colà dove si tona/ esser le guerre de' vapori sceme". La quale similitudine apre per così dire verso l'alto l'orizzonte solo apparentemente tutto terreno del sonetto (ma c'era già quella "circolazion del sol", al v. 2, che allarga al cosmo l'orizzonte privato del poeta): "colà dove si tona" è già palestra d'amore, centro del cerchio che in sé racchiude — e come non potrebbe? — perfino il "libero arbitrio". Dante non sta affatto consigliando l'amico Cino a piantare una donna per l'altra, si limita a constatare il breve uso dell'amore: "E qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra,/ seguitar si convien, se l'altro è stanco": desiderio chiama desiderio, "Amor ch'a nullo amato amar perdona". Così "conviene", così è inevitabile che sia, così è misteriosamente voluto "colà dove si puote ciò che si vuole": "più non dimandare". Stupisce che si continui a vedere Dante come il perbenista che è convinto di essere diverso dagli altri o come il moralista che primariamente si dedica a castigare i costumi di una società corrotta: il "subiectum" dell'opera dantesca tutta, è "homo", "prout merendo et demerendo", il quale, comportandosi bene o male "per arbitrii libertatem", "iustitie premiandi et puniendi obnoxius est", si colloca nell'orizzonte illimitato e imperscrutabile della giustizia: divina, e cioè "rimandata" alla fine del tempo. Le parole di Dante, i destinatari, i contesti cambiano: il pensiero "cammina", si approfondisce, si cerca. Sulla brevità e divinità dell'amore carnale Dante non si corregge, mai.

L'"orto di ragione"

La canzone *Doglia mi reca* è una meditazione appassionata, forse colorata da una privata delusione, sul tema del rapporto tra giustizia e amore, e ovviamente dettata da quel desiderio di rifacimento di immagine e di conquista di autorevolezza cui il poeta è costretto a sottoporsi nei primi anni del suo esilio. Una canzone, dunque, squisitamente di ragione: della ragione che regge, o dovrebbe reggere, l'umano conversare, in vista di una giustizia fieramente voluta, mai conquistata né conquistabile prima che giunga "colei che ne pareggia" (v. 7), e pensabile "dopo" solo da un'"alta fantasia" che spera. A differenza delle grandi canzoni sull'amore, *Doglia mi reca* ha una destinataria precisa, se pure non più da noi identificabile: una fiorentina, una Giovanna, una nobildonna. Che Dante sembra dispiacersi di veder circondata da "male bestie" che "con tardare", con "vana vista", con "sem-

bianza trista" (vv. 119-120) trasformano "il donare" "in vender" (v. 121), come sa chi paga tale supponenza (v. 122) a un prezzo così alto che in seguito "non li pare amaro" "l' negar", il rifiutare il falso dono proffertogli (v. 125). Gesto non propriamente "politico", a considerare l'indigenza dell'esule, e parlo non del rifiuto, ma dell'invio della geremiade a persona che si immagina intima del mal disposto benefattore. E chissà che la canzone non fosse stata almeno subliminalmente pensata come un ultimo invito — certamente destinato a fallire! — alla donna, bella e saggia, perché ricatti l'uomo negandogli. "Dico che bel disdegno/ sarebbe in donna, di ragion laudato,/ partir beltà da sé per suo commiato" (vv. 19-21)³. Sì, perché la bellezza che amore per "decreto antico" (v. 9) conferisce a donna (cf. v. 7) è offerta all'uomo, attraverso il dono dello sguardo, perché questi ci mediti, ne ragioni, ne comprenda l'origine divina. Amore non riconosciuto come tale è insieme causa e conseguenza dell'ingiustizia. Già Andrea Cappellano, che Dante supera sì, ma solo in profondità teologica, vedeva la giustizia come *conditio sine qua non* dell'amore: "Morum probitas acquirit amorem in morum probitate fulgentem", "Prodezza di costumi cerca amore, nella prodezza di costumi risplendente"⁴; già il *De amore* raccomandava che, qualora "costretta" da amore, solo ai giusti la donna si concedesse: "solis bonis vestrum esse largiendum amorem", "solo alli buoni dare dovete il vostro amore" (*De amore* I, 6).

Ma l'ingiustizia è la condizione dell'uomo errante, la giustizia non è di questo mondo. Il grido del poeta rimane senza risposta: "Morte, che fai? Che fai, fera Fortuna, che non solvete", che non distribuite, "quel che non si spende?" (vv. 90-91. "Non so" (v. 93), scrive il poeta: "tal cerchio ne cinge" (v. 93), siamo circondati dal mistero. Né Dante correggerà mai questa sua conclusione, che ha il tragico splendore della verità: il Agiudicio di costei", della Fortuna, "è occulto come in erba l'angue. / Vostro saver non ha contasto a lei: / questa provvede, giudica e persegue/ suo regno come il loro li altri dei" (*Inf.* 7, 83-87). Al credente non viene davvero nessun privilegio, né potrebbe essere diversamente: il "sommo Giove", che è forse alluso anche nel "colà dove si tona" del sonetto *Io sono stato con amore insieme*, tiene, di divina necessità, "li giusti occhi [suoi] rivolti altrove": il bene, se e quando esso si dà ("alcun bene"), è "in tutto de l'accorger nostro scisso" (*Purg.* 6, 118-123). E la ragione? Muta anch'essa: la storia, la legge, la lingua del mondo che ha "perso" la giustizia originaria, non sa "castigare" l'ingiustizia, non sa correggerla. E in un mondo "fuor d'orto di ragione" (v. 147), in cui ragione non parla, amore non "passa", lo spirito muore. Eppure l'amore carnale non può non risiedere fuori di quest'orto, come tutta la tradizione non si stanca di ripetere.

Seguiamo per un momento gli andirivieni logici di san Tommaso, all'articolo 34 della *Summa* (1a 2ae). "Videtur quod omnis delectatio sit mala", sembra che ogni piacere sia cattivo, poiché "il piacere corrompe la prudenza e impedisce l'uso della ragione, e tanto più quanto più grandi sono i piaceri. Per questo 'nei piaceri venerei', che sono i più grandi, 'è impossibile comprendere alcunché'", dove Tommaso cita Aristotele. "Sed contra", il salmo 36 della Vulgata dice "Delectare in Domino" ("et dabit tibi petitiones cordis tui", continua il versetto, 4, che Tommaso non cita per intero). Se "la divina autorità dice così —continua la *Summa*— "videtur quod non omnis delectatio sit mala", sembra che non tutti i piaceri siano cattivi. E allora? Ecco la risposta che, senza concludere, mette fine alla dimostrazione: "i piaceri che fanno parte della ragione non impediscono la stessa né corrompono la prudenza"; l'opposto vale per i "piaceri estranei" alla ragione, "quali i piaceri corporali". Infatti questi piaceri estranei "impediscono l'uso della ragione o perché sono diretti verso qualcosa che ripugna alla ragione, il che rende il piacere moralmente riprovevole, o perché, e qui veniamo all'amore carnale, accadono "secundum quandam ligationem rationis", per così dire a ragione neutralizzata, così come avviene "in concubitu coniugali". Sebbene in esso ci sia qualcosa che "alla ragione non contraddice"⁵, l'amore carnale impedisce l'uso della ragione "propter corporalem transmutationem adjunctam", per via della trasmutazione corporea che vi si accompagna". In questo non c'è "malizia morale", come non può essercene nel sonno, dove pure la ragione è "legata": infatti "la ragione stessa esige che l'uso della ragione sia a volte interrotto". E tuttavia il "ligamentum rationis" che è intrinseco al piacere dell'atto coniugale", pur non comportando "malizia morale", proviene da una certa malizia "ex quadam morali malitia", e cioè dal peccato del primogenitore. Infatti "hoc", le cose, non stavano così nello stato d'"innocenza" originario. Ecco dove si ferma la spiegazione di san Tommaso: una volta chiarita l'estraneità del piacere alla ragione, l'intrinseca contraddittorietà dell'amore carnale risalta tragicamente in un mondo il cui guasto viene estromesso in quella che è in realtà un'"origine" fuori del mondo. Dove la "colpa originale" diventa scatto iniziale che inaugura il mondo e la sua tragica (co)scienza del bene e del male. Sulla intrinseca divinità dell'amore carnale, del piacere della carne, Tommaso, come è ovvio, non potrebbe dilungarsi. E del resto ogni filosofico dilungarsi, come dimostra la "dimostrazione" tomistica, è per definizione impossibile: dove viene a spegnersi la logica, dovrebbe nascere la metafora, a cui Tommaso, legato sto per dire professionalmente alla metafora biblica, fa più fatica a ricorrere di altri filosofi (si pensi a Platone o a Plotino).

La riflessione poetica dantesca lascia intatta, e anzi ulteriormente divarica, "prima" di colmarla col "ragionare" della poesia, la spaccatura tra eros e storia. Molto significativa è l'ellissi, poco sottolineata dai commentatori, per cui, nel famoso passo di *Purgatorio* 16, la condotta umana viene come compressa tra piacere e legge, senza l'ovvio intermediario della ragione intesa come facoltà raziocinante individuale. "L'anima semplicetta che sa nulla" (v. 89), "a guisa di fanciulla che piangendo e ridendo pargoleggia" (vv. 86-87), "volentier torna a ciò che la trastulla" (v. 90): dunque l'uomo è essere di desiderio, e i termini che lo descrivono sono gli stessi che Dante usa in riferimento al desiderio amoroso. Poteva accennare, il poeta, al "pappo e 'l dindi" (*Purg.* 9, 105) del bambino, e invece ci mette davanti agli occhi le pargolette amorose, quelle che insieme con l'uomo portano il giogo d'amore e sanno "come sotto di lui si ride e geme" (*Io sono stato con amore insieme*, v. 4). Il pargoleggiare avviene "piangendo e ridendo": dunque il "piangere" è inseparabile dal desiderio; anche Dante sa, e non per averlo appreso dall'amico Guido, che amore è "morte". Eppure l'anima pargoletta, attraverso le lacrime, torna instancabilmente a ciò che la trastulla, che è la lietezza, divina, dell'amore, così come vuole il suo "lieto fattore" (v. 89). Essa corre dietro "picciol bene", ma vi si "inganna": vorrebbe restarvi ogni volta, recidiva ignara della breve durata, del "breve uso", di questo, come di ogni altro "bene". Salvo che non intervenga "guida o fren", metafora che ognuno sarebbe tentato di risolvere immediatamente in "ragione", nel senso corrente, come facoltà di cui Dio ha dotato l'uomo creandolo, destinata a svilupparsi con il maturare della persona. E invece no, l'"onde" che si attacca a "se guida o fren non torce suo amore" (v. 93) introduce "convenne legge per fren porre" (v. 94), come dire che "prima" viene il consorzio umano, "poi" la ragione che ne è lo strumento. E Dante rincara la dose: "convenne rege aver, che discernesse/ de la vera cittade almen la torre" (vv. 95-96). L'anima pargoletta che sa nulla —ma che, per volere di Dio, si diletta "in Dio"— non conosce la "ragione" se non attraverso la conversazione degli uomini. Il *Monarchia*, mentre nomina quel che qui non compariva, cioè il peccato originale, conferma tuttavia che il primo pensiero di Dante corre alla società e al suo darsi una legge: "si homo stetit in statu innocentie in quo a Deo factus est, talibus directivis non indiguisset: sunt ergo huiusmodi regimina remedia contra infirmitatem peccati" (III iv 14-15). In *Purgatorio* 16 si insiste che "la cagion che 'l mondo ha fatto reo" non è "natura che 'n voi sia corrotta", bensì "mala condotta", e cioè cattivi governanti di una società peraltro perennemente malgovernata. "Cavalcatore de la umana volontade", dice infatti il *Convivio*, è "lo Imperadore" (IV ix 8-10), si direbbe quasi

senza quell'intermediario che è il personale giudizio della ragione intesa come facoltà. In assenza del principe, l'anarchia dei desideri è —o dovrebbe essere— ridotta ad unità da quel "gratioso lumine rationis" che nel contesto del *De vulgari* (I xviii 5) sembra dover coincidere con la lingua. Ragione e storia nascono insieme, e insieme ad esse nasce (come potrebbe essere altrimenti?) la lingua storica degli uomini: nel Paradiso Terrestre, al brevissimo soggiorno di Adamo —sei ore!— basta una lingua in cui si dice l'indicibile "I" di un Dio senza nome (cf. Paradiso 26, 134)⁶.

"Se fosse amico il re de l'universo"

La principale prova del "superamento" della poetica e della filosofia dello stil nuovo in direzione di un amore pacificamente ragionevole sarebbe, per molti, la "condanna" del peccato di Francesca, condanna volta a volta accompagnata dal disprezzo, aguzzata dall'ironia, mitigata dalla nostalgia, addolcita dalla "pietà". Diciamo subito che impostare una lettura di *Inferno* 5 in termini di condanna significa costringere la straripante originalità poetica della *Commedia* entro gli argini di un moralismo che sicuramente non ne esprime la grandezza. Sull'amore Dante medita da sempre, da quel primo sonetto della *l'ita nuova* che ancora traveste di "sogno" l'irriducibile dilemma di un eros che ride e piange, che chiama e risponde a gentilezza pur suscitando contemporaneamente "orrore". E che quindi si configura già come problema filosofico, nell'imprescindibile opposizione tra la "stasi", la permanenza temporale dell'umana conversazione e l'e-stasi fuori dal tempo del silenzio della carne. Il canto V dell'*Inferno* rappresenta forse il più drammatico momento di questa meditazione, il momento in cui Dante "risponde" ai propri dubbi sulla contraddittorietà intrinseca dell'eros, e vi risponde non già condannando, ma innalzando la contraddizione ad insolubile dilemma teologico.

Il pittoresco aspetto bestiale di Minosse ha fatto a volte dimenticare quella che, per tutti i commentatori medievali, è la sua caratteristica essenziale: Minosse è innanzi tutto giudice, personificazione di una giustizia divina che è tale solo se surrogata dalla parola poetica. Per Jacopo Alighieri le due principali istanze che si esprimono nella figura di Minosse sono giustizia e coscienza, dove coscienza, come ragione, potremmo commentare noi, non è altro che l'interiorizzazione di quella "legge" che è la parola collettiva della società: "perciò cotale coscienza, nominata Minos, figurativamente in questo secondo grado principalmente si pone... a similitudine d'alcun re di Creta, nominato Minos, il quale anticamente fu di tanto giusto giudizio abituato, che per ciascun pagano si credea che nello inferno finalmente iudicator divenisse" (*Dartmouth Dante Project*, Inf. 5, 4-

6). Il Lana scrive che "questo Minos moralmente parlando significa giustizia ed è uno punitore di vizii" (*ibid.*). Per l'Ottimo "Minos è in figura di uno discreto e giusto giudice, sì come fu discreto e giusto Minos, Re dell'isola di Creti, il cui figliuolo fu Minotauro" (*ibid.*). "Conoscitor de le peccata", dunque, e in particolare, data la contiguità immediata coi "carnali", conoscitore di "quelle" peccata: ma le parole non connotano affatto quella "rozza carnalità" che caratterizzerebbe l'apertura del canto (Barolini, 37). La carne non conosce e non potrebbe giudicare. Semmai nella figura antonomastica che lo definisce sarebbe da cogliere un'allusione alle peccata di cui il destino ha voluto che Minosse fosse testimone, dalle "imbestiate schegge" della moglie Pasifae (cf. *Purg.* 26, 87), alla spietatezza e perfidia della "noverca" Fedra (cf. *Par.* 17, 47). Forse dovremmo anche noi imparare dai commentatori medievali a non fare gran caso delle caratteristiche bestiali di Minosse — caratteristiche che poi si riducono al "ringhiare" e alla famosa coda — visto che esse non fanno altro che riecheggiare un'iconografia diffusa. Molto più marcati sono comunque i segni che introducono inequivocabilmente il tema della giustizia, per cui il "ringhiare" è come neutralizzato dalle funzioni del personaggio simbolo, che sono l'esame, il giudizio, la condanna: "essamina le colpe ne l'intrata;/ giudica e manda secondo ch'avvinghia" (vv. 5-6). Le anime "mal nate", quelle che anziché edificare la società la distruggono, "confessano" assai poco bestialmente a Minosse, il quale "vede" qual è il loro peccato (vv. 9-10); esse "vanno a vicenda" (l'espressione suggerisce una certa civiltà di comportamento — al "giudizio", che è di nuovo parola nobile, appartenente alla sfera della razionalità. E le anime "dicono e odono", si direbbe quasi cortesemente, certo dignitosamente. Né le parole con cui Minosse, "a cui fallar non lece" (*Inf.* 29, 120) lascia "l'atto di cotanto officio" (v. 17) appartengono a un registro "bestiale": "guarda", grida il giudice infernale, "non t'inganni l'ampiezza dell'entrare", mentre la risposta di Virgilio, al di là della preziosità stilistica della formula, adombra addirittura quello che sarà il tema centale del canto, cioè l'articolazione inspiegabile — "e più non dimandare" — tra giustizia ed eros, tra storia ed eternità: "vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole".

È alla convivenza umana che il poeta guarda, con angosciata perplessità di intelletto — la "pietà" su cui tanto si è scritto — meditando sugli sconvolgimenti che nella società umana ha provocato e provoca la passione amorosa. Non si spiega altrimenti il fatto, forse non sufficientemente sottolineato dai commentatori, che tra "i peccator carnali,/ che la ragion sommettono al talento" (vv. 38-39) vengano poi nominate, o prescelte a protagoniste, solo "ombre" "ch'amor di nostra vita dipartille" (v. 69),

anime che, in diversa misura e con conseguenze più o meno gravi, tinsero “il mondo di sanguigno” (v. 90). Di Semiramide non si dice, né peraltro si esclude, che la sua morte fu violenta: ma la favolosa regina, “imperadrice di molte favelle”, è ben significativamente, e con possente rilievo, situata in testa alla fila di queste “genti”, come colei che intervenne su quella legge che è la radice stessa della società, modificandola a capriccio: “che libito fe’ licito in sua legge” (v. 56). Il “peccator carnale” di Dante non è davvero il fedele post-tridentino che si accusa, per dirla con Meneghello, di “atimpuri”, ma è prima e sopra tutto colui che, tradendo il patto sociale, vien meno alle sue responsabilità di fronte alla storia. La perifrasi che connota Didone, colei che “ruppe fede al cener di Sicheo” (v. 62), è più omaggio a Virgilio che insostituibile tessera del drammatico mosaico che si viene formando sotto i nostri occhi, unico riferimento a una dubbia “infedeltà coniugale” in un canto che sulla infedeltà coniugale parrebbe doversi incentrare, mentre l’altra perifrasi, “colei che s’ancise amorosa”, si situa in significativo *hysteron proteron*. In realtà Didone sembra solo chiamata in causa perchè Dante, insieme con Virgilio, la considera parzialmente responsabile, surrogando l’intoccabile Enea, delle incalcolabili conseguenze storiche che avrebbe avuto una rinuncia dell’eroe alla sua missione. Come del resto è provato dal passaggio del *Convivio* che illustra come “l’appetito [convenga] essere cavalcato da la ragione”: “E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazone, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto de l’Eneida scritto è!” (IV xxvi 6;8). La stessa prospettiva storica vale per Elena e Paride e Achille, a causa dei quali in un modo o nell’altro “tanto reo/ tempo si volse” (vv. 64-65), e per Tristano, responsabile di un delitto che è ben più grave del peccato della carne, e per di più compiuto proprio da chi per la sua posizione regale dovrebbe incarnare la legge stessa della società. “Caina attende chi a vita ci spense”: queste parole non servono solo a identificare il perpetratore del delitto, nè a caratterizzare quel certo “riserbo e velo” che sarebbe “tipico del parlare di Francesca” (Chiavacci Leonardi, I, 58). La quale, non contro ma insieme al poeta, senza pentimento ma anche senza odio, sottolinea così l’ultima conseguenza del proprio cedimento, il delitto fratricida in primo luogo, uxoricida forse secondariamente, che è gravissima infrazione al patto sociale. Ecco ciò che “condanna” Dante, o piuttosto ciò di cui a Dante importa che si prenda atto: che cioè “ragione”, “legge”, “storia”, in un piano divino davvero incomprensibile, non appartengono all’ordine dell’eros, che è anch’esso di ordine divino.

Il poeta non rinnega, non condanna, non si distacca dalla dottrina d’amore così solennemente ribadita per bocca di Francesca e tutt’altro che

contrastata dal "pellegrino", come non si distaccherà dalla passione civile di Farinata, dalla sacrosanta indignazione di Pier della Vigna nei confronti della "meretrice che mai da l'ospizio/ di Cesare non torse li occhi putti" (*Inf.* 13, 64-65), dall'ambizione intellettuale e pedagogica di Brunetto. È vero, rimane sempre vero per Dante, che per sempre obbedirà al dettato d'amore, che amore "al cor gentil ratto s'apprende": non l'aveva appena ribadito, per esempio, in *Doglia mi reca?* E non è, quella dell'amante senza nome, "bella persona", cioè il contrario della "mala bestia" di cui si indigna il poeta nella "canzone della liberalità"? Come può Dante condannare, nonché il "padre [suo] e de li altri [suoi] miglior che mai/ rime d'amor usar dolci e leggiadre" (*Purg.* 26, 97-99), anche il se stesso che per stabilire la divinità dell'amore carnale sta ancora lavorando, adesso, a limare la figura di Beatrice? Così come non può non avere il sapore di un'eterna verità, per Dante come per noi, che "amore" "a nullo amato amar perdon[i]": non appartiene forse alla definizione stessa di desiderio di essere, molto prima che brama di soddisfazione sensuale, desiderio del desiderio dell'amato? Quella che si esprime in queste parole non è affatto una "concezione fatalistica" dell'amore (Chiavacci Leonardi, I, 157) che Dante condannerebbe dall'alto di una sua pretesa superiorità morale; se di fatalismo di tratta, è il fatalismo di chi rispetta il mistero del mondo: "State contenti, umana gente, al *quia*" (*Purg.* 3, 37). In nessuna sua parte il testo si piega in senso volgare o bestiale, gli amanti non sono presentati, come da quasi tutti i lettori è stato sempre riconosciuto, in una cruda luce di sensualità: qui si parla di "vero amore", per noi come Dante. Se condanna c'è, essa va cercata, metatestualmente, nella finzione su cui la finzione del poeta si regge, ma allora non si tratta tanto di condanna quanto di denuncia: io qui presente, Dante poeta, vi racconto alla maniera infernale una storia di cui non sono testimone bensì inventore, sapendo benissimo che gli effetti su di voi potrebbero essere analoghi a quelli che nella mia storia si rappresentano. Ed ecco la presa di distanza, la denuncia che si esprime attraverso la finzione della lettura nella lettura. Il racconto, nella sua sfacciata fittività, e nel suo potenziale di evangelico scandalo, non può prodursi senza un qualche avvertimento, se è vero che per Dante l'unica legittima scrittura è la scrittura "di Dio", intorno a Dio, la scrittura che interminabilmente si affina verso il divino e verso la morte.

Alla zona del divino appartiene l'insistita "pietà" del poeta, la sua muta, angosciata, irrisolvibile perplessità. "S'altri nol niega" (v. 81), fa dire il poeta al se stesso personaggio, e queste parole trovano una eco in quel-

lo straordinario “se fosse amico il re dell’universo” (v. 91) con cui Francesca esprime la sua simpatia verso l’“animal grazioso e benigno” che si rivolge a lei. Io credo che queste parole vadano accostate a quelle con cui Dante, stavolta nella primissima persona dell’uomo e del poeta, si rivolge a Dio chiedendogli ragione del male che devasta il mondo. Parole le cui tremende implicazioni sono denunciate da quella “captatio misericordiae” del “se licito m’è”: “sono li giusti occhi tuoi rivolti altrove?” (*Purg.* 6, 118-120). Dante non capisce, qui come in *Inferno* 5. Da questa metafisica incomprensione, e non da una assurda pietà dello scrittore per la propria invenzione, deriva l’immenso pathos del canto. Ma come? Come può essere che lo stesso amore carnale, intuito ed espresso come divino dalla *Vita nuova* al *Convivio* e oltre, sia poi causa di tanto “mal perverso” (v. 93)? “Chi” “ha voluto” questo stato di cose? Dove, come, quando, può darsi che questo amore “sia”, e sia, come deve essere e come di fatto è, fonte suprema di salvezza?

“e ’l pensiero in sogno trasmutai” (*Purg.* 18, 145)

Il paradiso terrestre degli ultimi canti del *Purgatorio* dovrebbe essere nell’intenzione del poeta avveramento del sogno di Lia. Nella realtà del testo esso si colora invece della caratteristica utopica del sogno: tra coloro “che forse in Parnaso esto loco sognaro” (28, 141), resta ineludibilmente inscritto, “sesto tra cotanto senno” (*Inf.* 4, 102), anche il poeta che, in una pletora di riferimenti a testi “profani” —tra cui spicca solitario il *Delectasti* biblico— mette in scena la definitiva aporia filosofica e teologica dell’eros. Il muro di fuoco, le “flammantia moenia mundi” già di Lucrezio (*De rerum natura*, I 73), che il poeta fa trapassare al se stesso protagonista, non rappresenta soltanto la purificazione dal peccato della carne, ma è il crogiolo finale in cui la vita si distrugge per passare oltre se stessa, ovvero la figura di un eros che variamente si stende lungo l’arco della vita, coprendo il mondo tutto nella sua tragica vicenda fino al momento in cui questo, in fiamme, precipita in altro. L’alta fantasia del poeta crea, tra mondo ed extramondo, tra storia ed eternità, un *adynaton* assoluto, un non-luogo di felicità che non è raggiungibile mai, nemmeno nella fede che pure in qualche modo fa da impalcatura alla favola del viaggio attraverso i tre regni. Come ogni cristiano sa: l’uomo ha per sempre perduto i “beni preternaturali” che gli erano stati concessi alla creazione. Quello del paradiso terrestre non è un regno come gli altri: nessuno, come Dante sembra lasciar intendere, lo attraversa prima di precipitare nel silenzio divino, nessuno salvo i poeti che da sempre ne sognano.

La foresta è un non-luogo accedere al quale significa smarrirsi: "non potea rivedere ond'io m'intrassi" (v. 24). Essa è "divina" (28, 2), cioè situata nell'impensabile delle origini, ma è anche "antica" (v. 23), cioè luogo che continua a dirsi, dai poeti, nel tempo della parola umana. Luogo poetico per eccellenza, e cioè conosciuto solo attraverso il sogno dei poeti, la foresta primordiale giace tuttavia al di qua della parola, "prima" che essa si dispieghi nella sua interminabile storia. E infatti la colonna sonora di questa scena edenica è piuttosto il canto che la parola: il canto, "in piena letizia" (v. 16) degli uccelli e fin delle foglie "che tenevan bordone a le sue rime" (v. 18); il canto della donna, che "viene" allo smagato viandante "co' suoi intendimenti" (v. 60), intendimenti che il poeta non mostra alcuna intenzione di voler chiarire. La lunga glossa che alla fine spezza l'incanto serve ad ancorare in qualche modo il sogno del poeta a quella doxa che sola lo può rendere comprensibile, lasciando tuttavia nell'ombra "spessa e viva" del sogno il significato della persona, la donna, a cui la voce discetante non sembra del tutto appartenere. Il fantasma femminile che occupa la scena del sogno resta infatti nell'ombra, in perfetta coerenza con il suo significato poetico: solo nel canto conclusivo del *Purgatorio* la bella innominata, o piuttosto tutta l'operazione simbolica che essa rappresenta, verrà abbreviata in un insolubile "Matelda": essa è il sogno di Dante, rappresenta l'utopia dell'eros, il momento in cui la carne, decadendo, si radica nel divino. La donna è visione di sogno, di un sogno intimo e universale insieme, fantasma che appare (cf. "apparve", v. 37) all'uomo-poeta che, per così dire, entra nel sogno da lui stesso fabbricato, "si come'elli appare/ subitamente cosa che disvia/ per maraviglia tutto altro pensare" (vv. 37-39). Sogno antico, che qui si racconta sulla trasparente falsariga della poesia erotico-cortese, quella stessa poesia che tanti vorrebbero veder definitivamente superata dal poeta, e di cui qui riaffiorano prepotentemente due testi in modo diverso fondanti, il *Roman de la Rose* e la "pastorella" di Cavalcanti.

La metafora "paradisiaca" che Guillaume de Lorris aveva forgiato per rappresentare la valenza metafisica del piacere amoroso viene ripresa e lungamente commentata da Jean de Meun:

Il vit, ce dist, seur l'erbe fresche,
 Deduiz qui demenoit sa tresche
 Et ses genz o lui querolanz
 Seur les florets bien olanz;
 Et vit, ce dist li damoisiaus,
 Herbes, arbres, bestes, oisiaus;
 Et ruisselez et fonteneles

Bruire et fremir par les graveles,
Et la fontaine souz le pin;⁸

La metafora prescelta da Guillaume è insufficiente, anzi, sbagliata, afferma Jean: le bellezze del *vergier* non sono che “truffles et fanfellues” (v. 20356). Piacere ha visto “queroles qui faillurent”, danze venir meno (v. 20359), come verranno meno tutte le altre bellezze del giardino. Infatti “Atropos, qui rien ne refuse/ par darriers touz les espiot,/ Fors les dieus, se nul en i ot,/ car, sans faille, choses devines/ ne sont pas a la mort enclines”⁹. Anche la cristallina luminosità della fontana di Narciso, nella quale il sole fa apparire “colors plus de cent”, “jaunes, ynde, vermeil” (vv. 20343-5), è ingannevole: le acque del giardino di Piacere sono in realtà, “pour l’ocurté qui les onnuble” (v. 20458), così scure e torbide “qu’il ne puecent par euls souffire/ A celui qui laienz se mire/ Quant leur clarté d’ailleurs acquierent”, che non possono bastare, da sole, a colui che vi si specchia: la loro chiarezza viene infatti da altrove (vv. 20458-61). Ecco allora che “corretta” metafora della centralità salvifica di Amore diventa il “parco dell’Agnello”, che si trova dentro il giardino del mondo: l’invisibile centro che sta dietro il velo dei sensi, rispetto al quale non solo l’amor cortese, ma tutte le cose del mondo e il mondo stesso non sono che apparenza:

Et qui voudroit au droit aler,
N’en sai ge poprement paler,
Que nus cuers ne porroit penser
Ne bouche d’oume recenser
Les granz biautez, les granz values
Des Choses laienz contenues,
Ne les biaux lieux ne les granz joies
Et pardurables et veroies
Que li queroleur demainent
Que dedenz la pourprise mainent.¹⁰

È vero che le gioie del nuovo paradiso di Jean finiscono con lo stranamente somigliare alle stilizzate ingenuità di Guillaume:

Ainz irois par joliveté
Chantant en pardurableté
Motez, conduis et chanconnetes
Par l’erbe verte sor les floretes,
Sous l’olivete querolant.¹¹

È infatti quello di Jean resta inequivocabilmente, nonché contraddittoriamente, paradiso della carne, celebrazione di un amore tutto naturale, fatto di piacere e inteso alla procreazione: "Arez, pour Dieu, baron, arez, / et vos lignages reparez!" (vv. 19705-6). Tutti sappiamo dove termina la *queste* del pellegrino. Jean de Meun vuole riconquistare lo spazio terrestre che l'escatologia cristiana aveva abbreviato fin quasi ad annullarlo, e infatti per lui "non esistono due regni equipollenti: Amore e Dio; il primo regolatore delle cose quaggiù e l'altro del mondo lassù. Il regno dell'autenticità e verità è uno solo: quello di Dio; e ha sede in un luogo eterno, il Parco/Paradiso" (Picone, 51). Per questo, e nonostante l'apparente escatologia, la sua indagine resta conclusa entro i limiti dell'esperienza mondana, non guarda oltre la morte, non cerca la sintesi filosofico-teologica così accanitamente perseguita da Dante: che infatti unifica il *vergier* di Guillaume e il *parc* di Jean in un solo paradiso, terrestre ma inattingibile, u-topia assoluta nella quale tuttavia "rimane detto" quello che l'amore carnale è, un effimero che dice l'eterno. Tuffandosi, o piuttosto lasciandosi immergere nell'acqua "bruna bruna" eppure limpida — "che nulla nasconde" — che bagna quel "mondo senza gente" mai raggiunto da Ulisse, l'uomo "dimentica" il male e "ricorda" il bene. Come dio.

Se il *Roman de la Rose* appare solo come in filigrana, la ballata del secondo e maggiore Guido sottende il testo dantesco in modo preciso e immediato, e testimonia ben più che un omaggio nei confronti dell'amico "tradito". In un *boschetto trova' pasturella* è un componimento erotico, un felice hapax di forma e di sentimento nella produzione di un poeta che nelle cose d'amore è notoriamente più portato, piuttosto che al riso, alle lacrime e al lutto della memoria. Non diversamente, in questo, dall'amico, per il quale la "pace" desiderata dal corpo e promessa dagli occhi fatica a trovarsi raffigurata, e, se lo è, lo è quasi parenteticamente, istante di suprema grazia e bellezza incalzato dall'angoscia: "ché 'l mal d'amor non è pesante il sesto/ ver' ch'è dolce lo ben" (*Com più vi fere Amor*, 7-8); "pensando a quel che d'Amore ho provato, / l'anima mia non chiede altro diletto" (*Lo doloroso amor*, 29-30); "ché se 'l martiro è dolce, / la morte de' passare ogni altro dolce" (*Io son venuto*, 64-65). O invano anticipato dal desiderio:

"Noi darem pace al core, a voi diletto",
diceano a li occhi miei
quei de la bella donna alcuna volta;
ma poi che sepper di loro intelletto
che per forza di lei
m'era la mente già ben tutta tolta,

con le insegne d'Amor dieder la volta,
 sì che la lor vittoriosa vista
 poi non si vide pur una fiata:
 ond'è rimasa trista
 l'anima mia che n'attendea conforto,
 e ora quasi morto
 vede lo core a cui era sposata
 e partir la convene innamorata.

(È m'incresce di me sì duramente, 15-28)

Per non parlare di quella "pace" violenta che il poeta vorrebbe "rendere", "con amore", alla "scherana micidiale e latra" che lo tormenta (Così nel mio parlar voglio esser aspro, 58, 78). Se l'esperienza erotica si presenta ai due amici prevalentemente come tormento e "morte", Guido sa almeno una volta esprimerne senza mezzi termini la gioia:

Per man mi prese, d'amorosa voglia,
 e disse che donato m'avea 'l core;
 menommi sotto una freschetta foglia,
 là dov'ì vidi fior' d'ogni colore;
 e tanto vi sentì gioia e dolore
 che 'l die d'Amore – mi pareva vedere.

Ecco l'"incantamento" da condividere con Guido: il "talento" dello "stare insieme", e insieme con donne: "e ciascuna di lor fosse contenta/ sì come i' credo che saremmo noi" (*Guido, i' vorrei*¹²). L'innominata del paradiso terrestre dantesco, questa lieve gentile figura del piacere d'amore, risponde, nel "sogno" della poesia, alla richiesta del poeta che vorrebbe avere "nova donna" "in un bel prato d'erba,/ innamorata com'anco fu donna" (*Al poco giorno*, 7; 28-30), e risponde proprio, nell'incanto del sogno, "come donna innamorata" (*Purg.* 29, 1).

L'innominata è "soletta" (28, 40; cf. 31, 92), e il suo contegno, come di donna disponibile che si "scaldi" "a' raggi d'amore" (v. 43), fa pensare alla madonna Oziosa del *Fiore* (79): canta e sceglie "fior da fiore" (v. 41). I suoi "sembianti, che soglion esser testimon del core" (vv. 44-45) lo confermano. Allo sguardo del protagonista, che l'accarezza di sotto in su, dai piedi agli occhi bassi, risponde finalmente come Venere, da "sotto le ciglia", col "dono" de "li occhi suoi" (v. 63, 66). E sorride: "Ella ridea da l'altra riva dritta,/ trattando più color con le sue mani,/ che l'alta terra senza seme gitta" (vv. 67-69). Anche le similitudini, tutte di natura erotica, da Proserpina a Venere a Ero e Leandro, non lasciano dubbi su quale sia la natura del luogo poetico in cui ci troviamo. Si dirà, si è detto, che, diver-

samente dalla ballata di Cavalcanti, qui non si dà consumazione. Non occorre insistere che una rappresentazione "tecnica", evitata del resto anche da Cavalcanti, risulterebbe in un disastro poetico e filosofico: nel fitto di una rigorosissima meditazione intesa a drammatizzare la disappartenenza di eros alla storia, come a dire la trascendenza assoluta dell'amore, un Durante alla conquista del fiore introdurrebbe una grottesca incongruenza. Eppure una rappresentazione, a saperla intendere, Dante la dà: "la donna ch'io avea trovata sola/ sopra me vidi, e dicea 'Tiemmi, tiemmi!'" (*Purg.* 31, 92-93). E così "la bella donna ne le braccia aprissi;/ abbracciommi la testa e mi sommerse" (vv. 100-101); "indi mi tolse, e bagnato m'offerse..." (v. 103). Le acque in cui il poeta protagonista si rappresenta sommerso ad opera della bella donna, insieme con "lo dolce ber che mai m'avria sazio" (*Purg.* 33, 138) a cui la stessa lo induce, dicono il bagliore del felice oblio, là dove la "conoscenza del bene e del male" si annulla in quel "fuori dal tempo" che è il divino istante dell'amore umano. L'essenziale risulta detto nell'unico modo in cui potrebbe esserlo senza intaccare la coerenza poetica di un luogo che vuole esplicitamente essere utopia.

La donna ride, e il suo terrenissimo riso si rimarca nella risposta al paventato "sospetto" in cui qualcuno (forse "l'annoiosa gente"?) potrebbe cadere: ma come? Dante ci parla di "questo" riso in un luogo così santo? Ed ecco la risposta "che puote disnebbiar vostro intelletto" (v. 81): il luogo è, per l'appunto, stato "eletto a l'umana natura per suo nido" (v. 78), e su questo, sulla misteriosa "originaria" sacralità della carne, "luce rende il salmo *Delectasti*" (v. 80). I commentatori riferiscono generalmente questa citazione a un versetto del salmo 91, non senza esprimere qualche perplessità nei confronti di una trascuratezza dantesca che lo avrebbe indebitamente trasformato in titolo: ma allora, una volta comunque ammessa la licenza poetica, è almeno ipotizzabile che il riferimento sia invece a quel salmo 36 che san Tommaso cita proprio nel suo discorso sul rapporto tra ragione e piacere: "videtur quod non omnis delectatio sit mala". Non siamo tornati né ad Agostino —di "ragione" nell'eden dantesco, giustamente, non c'è traccia— né a Jean de Meun, ché davvero qui non si tratta di una celebrazione della bontà della natura. Siamo invece nel vasello di Guido, nel suo boschetto amoroso: che però è situato fuori della storia, nell'istante u-topico della sempre perduta origine. La "pace" dell'amore non è "più" "eterna", e cioè perennemente godibile lungo la linea del tempo: per la "difalta" (v. 94) dell'uomo, la dimora dell'amore è ormai aleatoria, intermittente, istantanea. La "difalta" dell'uomo è, precisamente, il suo "fallere", la sua caduta nella società e nella storia, là dove "onesto riso e dolce gioco" si cambiano "in pianto e affanno" (v. 95). Il riso di

Matelda appartiene all'u-topia; il riso di Francesca è della storia, "del viver ch'è un correre a la morte" (*Purg.* 33, 54). L'amore è "impossibile" nella storia, non appartiene ad essa: in questo il doloroso Guido ha ragione. Ciò che il suo amico vede, e può darlo guardando nel "miraglio" di Rachele che solo a pochi è offerto, è che il riso dell'amore carnale è tutt'altro che privo di spessore teologico. Nell'oblio della ragione che caratterizza l'amore, la "tramortita virtù" dell'uomo viene ravvivata (cf. *Purg.* 33, 129); terrena-mente amando, l'uomo trapassa, momentaneamente e *quodammodo*¹², in dio.

La liturgia erotica, o piuttosto l'eros liturgico che vediamo compiersi nel paradiso terrestre non rappresente il "ritorno" a un felice stato di giustizia primitiva. Come dice Aristotele seguito da san Tommaso, "iustitia est virtus ad alterum" (citato da Boyde, 202), la giustizia è ideale della società, e qui non siamo nella società, siamo in "originaria", perfetta, solitudine. Non si dà ritorno alla società, l'unico ritorno possibile è alla morte. Tra il poeta e il suo simbolo, fuori delle mura fiammanti del mondo, si svolge un rito in cui eros e morte si sovrappongono in una dimenticanza senza ritorni. La conoscenza del bene e del male, travalicando i limiti del pensiero, diventa innocenza divina: "eritis sicut dii". Se Atropos risparmia gli dei, è perché sta dalla loro parte. Nel frattempo della storia, della ragione e della parola, amore detta, e l'uomo, senza fine disnebbiandosi, scrive.

Emory University

NOTE

¹ Fenzi, alla cui osservazione sui versi di *Purg.* 31 mi ispiro, propone per altro di sostituire Anovità" con Avànità", adducendo l'uso che del secondo termine Dante fa nel libello a proposito della Adonna pietosa". Non mi pare che quest'uso sia dirimente, specialmente se nel *Convivio* lo stesso amore è piuttosto connotato come Anovità", e in ogni caso lo stesso Fenzi finisce con l'assimilare Anovità" a Avànità".

² Cf. *Summa*, I lxxix 8: Aratio et intellectus in homine non possunt esse diversae potentiae. Quod manifeste cognoscitur, si utriusque actus consideretur. Intelligere enim est simpliciter veritatem intelligibilem apprehendere. Ratiocinari autem est procedere de uno intellectu ad aliud, ad veritatem intelligibilem cognoscendam.... ratiocinari comparatur ad intelligere sicut moveri ad quiescere, vel acquirere ad habere, quorum unum est perfecti, aliud autem imperfecti".

³ Sorprende trovare nel commento di Foster e Boyde (II, 299) una lunga considerazione sul significato da attribuire a questi versi, con preferenza dichiarata per una lettura che vi vedrebbe raccomandato un *Active self-disfigurement*".

⁴ Questo mi pare il senso di "quamvis sit in eo quod convenit rationi".

⁵ Il verso 133, "pria ch'i scendessi a l'infernale ambascia" pare riferirsi let-

teralmente alla morte di Adamo, non alla scacciata dal Paradiso. Ma la brevità della lingua "adamitica" è comunque riferita a un tempo altrettanto miticamente breve, all'impensabile della pre-storia.

⁶ Le precise corrispondenze testuali tra la ballata di Cavalcanti "in un boschetto trova' pasturella", e l'episodio della "bella donna" nel *Purgatorio* sono state particolareggiatamente descritte da Teodolinda Barolini (1984, 149-153). Ad esse si potrebbe aggiungere il particolare dei piedi: la pasturella è "scalza", la donna edenica è paragonata a "donna che balli,/ e piede innanzi piede a terra mette" (vv. 52-54).

⁷ Vv. 20341-49. "L'amante dice di aver visto sull'erba fresca Piacere ballare la sua tresca, e la sua gente ballare con lui sui fiori aulenti. E il giovane dice di aver visto erbe, alberi, animali, uccelli; e ruscelli e sorgenti mormoranti e frementi tra i sassi; e la sorgente sotto il pino" (le traduzioni sono mie).

⁸ Vv. 20367-72. "Atropos, che non rifiuta nulla, alle loro spalle li spia tutti – tranne gli dei, se ce ne sono, poiché sicuramente le cose divine non sono soggette alla morte".

⁹ Vv. 20377-86. "Qualcuno vuole forse saperne con precisione, ma io non so parlarne con proprietà, poiché nessun cuore potrebbe concepire, né bocca d'uomo dire, le grandi bellezze, il grande valore delle cose che vi sono contenute, né i bei luoghi né le grandi gioie durature e vere di cui godono le persone danzanti che abitano in questo recinto".

¹⁰ "Invece ve ne andrete in allegria, perennemente cantando mottetti, cori e canzonette tra l'erba verde e i fiorellini, danzando sotto l'ulivo" (vv. 20659-20663). L'ulivo sostituisce in senso che si vorrebbe cristiano il pino di Guillaume.

¹² Ma si pensa anche al sonetto *Una ricca rocca e forte manto*, dell'altro amico, Cino:

Una ricca rocca e forte manto
volesse Dio che monte ricco avesse,
che di gente nemica non temesse,
avendo un'alta torre ad ogni canto;
e fosse d'ogni ben compita quanto
core pensare e lingua dir potesse,
e quine poi lo dio d'amore stesse
con li amorosi cori in gioia e canto.
E poi vorrei che nel mezzo surgesse
un'acqua vertudiosa d'amor tanto,
che lor bagnando dolce vita desse;
e perché più fedele il meo cor vanto,
vorrei che 'l gonfalon tra quei tenesse
che portan di soffrir pietoso manto.

¹³ Cf. il vertiginoso "quodammodo" di *Mon.* III xv 17: "cum mortalis ista felicitas quodammodo ad immortalem felicitatem ordinetur".

OPERE CITATE

- Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- . "Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love)". *Dante Studies* 116 (1998). 31-63
- Andrea Cappellano, *Trattato d'amore. Testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV*, a cura di S. Battaglia, Roma: Perrella, 1947
- Boyde, Patrick. *Human Vices and Human Worth in Dante's Comedy*. Cambridge, UK ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 2000.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria (con il commento di). *Commedia*, 3 voll. Milano: Mondadori, 1991.
- Dartmouth Dante Project*, Inferno.
- De Robertis, Domenico. "Sulla cultura giovanile di Dante". in *Lecture classensi* 4, 1973. 231-260.
- Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971 (4: 831-841).
- Fenzi, Enrico. ">Costanza de la ragione' e >malvagio desiderio' (I^z.N., XXXIX, 2): Dante e la donna pietosa". *La gloriosa donna de la mente: a commentary on the Vita Nuova*, ed. Vincent Moleta, Firenze: Olschki, 1994. 195-224.
- Foster, Kenelm and Boyde, Patrick, eds. *Dante's Lyric Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Le Roman de la Rose*. «Edition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378. Traduction, présentation et notes par Armand Strubel. Paris : Librairie Générale Française, 1992.
- Picone, Michelangelo. "Vita nuova" e tradizione romanza. Padova: Liviana, 1979.

LAURA BENEDETTI

I PARADOSSI DELL'AMORE.
ATLANTE E RUGGIERO DALL'INNAMORATO AL
FURIOSO

L'attenzione critica ricevuta dal mago Atlante non rende giustizia alla sua importanza nell'*Innamorato* prima e nel *Furioso* poi. Giuseppe Fatini, compilatore della bibliografia ariostesca dal 1510 al 1956, segnala alla voce solo dodici interventi (paragonati, per esempio, ai 27 dedicati a Rodomonte); Robert Rodini e Salvatore di Maria, che hanno aggiornato la bibliografia al 1980, ne riscontrano solo otto (contro i dieci per Rodomonte). I critici tendono inoltre ad interessarsi al mago in maniera tangenziale. Rajna non si sofferma neanche sul personaggio in sé, per concentrarsi invece sul suo meraviglioso compagno, l'incredibile (ma vero!) Ippogrifo, e sulla sua più fantastica creazione, il castello che irretisce nel suo labirinto i cavalieri, ingannandoli in una perpetua ricerca. Proprio il castello, che riproduce in scala ridotta il mondo e i meccanismi del poema, di cui finisce dunque per costituire una *mise en abîme*, è stato sovente al centro della riflessione critica¹. L'episodio costituisce per Carlo Salinari "il centro ideologico del poema" (77), in quanto "il dispiegarsi degli affetti nel loro libero gioco ed intreccio non è visto qui soltanto come il principio animatore della vita [...], ma è visto anche nel suo perenne svolgersi e mutare senza mai raggiungere il proprio appagamento, in quell'affannarsi sia pure sostenuto da un'altra speranza, nel continuo rinnovarsi del desiderio, in tutti gli elementi illusori che in esso si nascondono e fanno irraggiungibile l'umana felicità" (2.79-80). Per David Quint, invece, "the enchanted palace may be a microcosm not so much of the *Furioso* as of the *Innamorato*" (81), nonché il luogo in cui si manifesta la differenza tra i due poemi: attraverso la sconfitta di Atlante-Boiardo, Ariosto segnala la fine dell'"open-ended narrative" del suo predecessore (80).

Letture così diverse hanno però in comune lo spostamento dell'attenzione dal mago alle sue creazioni. Maestro di illusione, Atlante sembrerebbe dunque esser riuscito a nascondersi dietro le sue chimere. Gli inter-

venti concentrati su di lui sono decisamente piú rari, e tesi perlopiú a sottolineare il legame (indiscutibile ma forse, a ben vedere, limitante) con l'Atlas della tradizione classica². In questa prospettiva si situa l'intervento di Marianne Shapiro, teso a mostrare come i precedenti classici vengano filtrati in Ariosto dalla lettura dell'*Ovide moralisé* di Pierre Bersuire, nonché di Boccaccio e Petrarca. Privilegiando le corrispondenze con Atlas, Shapiro non dedica che poche righe alla funzione specifica del mago Atlante e al suo rapporto con Ruggiero. Concentrandomi su questi due ultimi aspetti, mi propongo in questo saggio di esaminare l'influenza esercitata sulla creazione del mago dalla figura del precettore presente nella tradizione classica e in particolare nell'*Achilleide* di Stazio, sottolineando al tempo stesso l'originalità dell'elaborazione di Boiardo che, attraverso una precisa combinazione di attributi, arricchisce i modelli a sua disposizione. L'analisi della relazione tra l'*Orlando innamorato* e l'epica staziana nella creazione del complesso rapporto tra Ruggiero e Atlante dovrebbe anche rendere anche giustizia all'invenzione boiardesca del mago, così spesso trascurata alla luce degli sviluppi dati a questa figura da Ariosto³.

I classici proponevano quale figura emblematica di precettore quella del centauro Chirone: a differenza degli altri centauri, impulsivi, ubriaconi e lascivi, Chirone viene presentato come saggio e giusto, e dunque maestro ideale di eroi quali Giasone, Asclepio, Ercole e Achille⁴. Delle numerose interpretazioni della sua figura, due in particolare dovevano essere familiari a Boiardo: quella di Orazio, che in *Epodi* XIII attribuisce a Chirone il dono della profezia, e quella di Stazio, che nel finale dell'*Achilleide*, per bocca di Achille, rievoca gli insegnamenti del centauro.

L'opera di Orazio fu pubblicata a Venezia nel 1478 e di nuovo, in un'edizione curata da Cristoforo Landino, nel 1483, in anni dunque di grande attività intellettuale per Boiardo. Nell'epodo XIII, nell'invito agli amici a godere dell'attimo fuggente si inseriscono le parole di Chirone al suo pupillo: consoli i mali col vino e col canto, poiché le Parche inflessibili gli precludono la via del ritorno dalla Troade. Triste profeta, dunque, non era solo Atlas (come segnalato da Shapiro), ma anche il Chirone oraziano: le due tradizioni concordi suggerivano la divinazione quale prerogativa del negromante tutore di Ruggiero.

Ulteriori, e piú specifici, particolari su Chirone e sul suo magistero Boiardo poteva trovare nell'*Achilleide* di Stazio, la cui presenza nella biblioteca estense è già segnalata da un inventario del 1434 (Cappelli 17). In Stazio è Teti ad affidare il figlio Achille a Chirone perché lo educi. Al vedere la flotta greca in rotta verso Troia, memore della profezia di Pròteo che prevedeva la morte in guerra per Achille ("heu numquam vana paren-

tum auguria!" 1, 25-26), Teti si reca dal centauro per sottrargli il giovane con un inganno e consegnarlo, travestito da donna, a Licomede, perché lo allevi con le sue figlie. Di lì lo riscatteranno Ulisse e Diomede, per restituirlo al suo destino guerriero. Il finale dell'incompiuta epica staziana fornisce il primo resoconto dell'educazione dell'eroe⁵. Sulla nave che lo porta via dalla sposa Deidamia e dal figlio Pirro, Achille rievoca per i compagni la sua adolescenza alla scuola di Chirone: il centauro l'ha nutrito di viscere di leone, midolla di lupa; gli ha insegnato a non aver paura delle fiere e dei torrenti, a gareggiare con i cervi nella corsa e ad inseguire le sue stesse frecce. Il severo precettore non gli ha mai permesso di cacciare caprioli o linci, ma cinghiali, tigri e leonesse rese più feroci ancora dalla presenza dei cuccioli. Alle arti della caccia e della guerra il saggio Chirone ha unito insegnamenti artistici ed etici (musica, medicina, principi della giustizia). Questo, conclude Achille, è quanto ricordo dell'educazione dei miei primi anni: "Scit cetera mater" (2, 167). Questa storia di iniziazione virile riserva alla madre nell'ultimo verso una menzione enigmatica, che è possibile leggere non solo come un'allusione all'inganno che aveva relegato l'eroe a Sciro ma anche come un tributo a colei che conosce quanto del giovane sfugge alla sua stessa coscienza. Quest'ultimo riferimento a Teti, la grande sconfitta del poema, sottolinea un aspetto che distingue in maniera fondamentale l'educazione di Ruggiero da quella di Achille: Galaciella infatti muore nel dare alla luce Ruggiero e una bambina (che in *Furioso* 36.49-50 sapremo essere Marfisa)⁶, e il ruolo attribuito da Stazio a Teti confluisce in Boiardo e Ariosto in Atlante. Precettore come Chirone, Atlante considera però come Teti priorità suprema la semplice esistenza, piuttosto che l'onore e la fama per i posteri, di Ruggiero. È da questa coesistenza di due ruoli diversi che deriva la complessità del personaggio.

Segno macroscopico del legame tra Atlante e Chirone è la funzione parallela attribuita ai rispettivi protetti: come Achille è necessario alla conquista di Troia, così, nella profezia (peraltro fallace) del re di Garamanta, la partecipazione di Ruggiero è necessaria "a voler Carlo Mano disertare" (*Innamorato* 2.1.75). Un'altra affinità è di tipo per così dire gastronomico: come Chirone serviva ad Achille "spissa leonum / viscera semianimisque lupae [...] medullas" (2.99-100), così Atlante ha nutrito Ruggiero, "con gran ragione, / sol di medolle e nerbi di leone" (2.1.74)⁷. Ruggiero stesso, nel vantarsi con uno sconosciuto cavaliere (che si rivelerà essere la futura sposa Bradamante) della sua stirpe e delle sue imprese, non tacerà la natura di quei pasti, né le prime prove cui lo sottoponeva Atlante. Tra le altre cose, il negromante andava in giro a catturare draghi e serpenti che rinchiusa nell'arena con il suo pupillo. E qui, forse a malincuore, Ruggiero si

vede costretto ad un inciso che attenua di molto il rigore della sua formazione virile: sì, Atlante lo costringeva a cimentarsi con quei mostri, però

vero è che prima ei gli cacciava il foco
e tutti e denti fuor de la mascella (Innamorato 3.5.36)

In questa precisazione c'è molto di Ruggiero, nel cui entusiasmo giovanile e vanaglorioso si insinua già una sfumatura di disagio, quasi un primo sospetto che i suoi successi dipendano da una frode. Al tempo stesso, il drago sdentato potrebbe ben servire d'emblema alla pedagogia di Atlante, il cui metodo, a differenza di quello di Chirone, prevede solo prove senza rischi, simulacri di prove dall'esito scontato e dunque sterili. L'inciso di Ruggiero marca l'entità e il segno dell'elaborazione boiardesca delle fonti: è indizio della disinvoltura consapevole, divertita ai limiti dell'irriverenza, con cui l'autore ritaglia i precetti dell'educazione epica sulla misura umana dei suoi personaggi.

Se da una parte Atlante assume su di sé le prerogative di Teti, dall'altra elimina il lato oscuro di Chirone. Per quanto diverso dai suoi confratelli, il precettore rimaneva depositario di un'animalità evidente a livello fisico, sebbene moralmente latente. Riflettendo su questa figura, Machiavelli di lì a poco avrebbe proposto un'interpretazione figurata:

Dovete adunque sapere come sono dua generazione di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo delle bestie [...] Questa parte è suta insegnata a' principi copertamente dalli antichi scrittori; li quali scrivono come Achille, e molti altri di quelli principi antichi, furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuol dire altro, avere per precettore uno mezza bestia e mezzo uomo, se no che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura. (*Il principe* 18)

L'ultima immagine di Chirone nell'*Achilleide* suggella in maniera indimenticabile la sua doppia natura: con gli occhi inumiditi, il centauro si erge nel chiarore lunare in tutta la sua statura di cavallo per seguire il più a lungo possibile il viaggio del suo protetto, portato via dalla madre su due delfini amici.

Da Atlante invece ogni ferinità è scomparsa, o per meglio dire spostata, oggettivata nel suo fantastico compagno, l'Ippogrifo. E qui bisogna dare una volta di più credito a Boiardo perché, a differenza di quanto sembra pensare Rajna, l'Ippogrifo, non chiamato con questo nome ma già inconfondibile, fa la sua prima apparizione nel terzultimo canto dell'*Innamorato*⁸. Attratto dalle briglie d'oro e di pietre preziose, Gradasso salta in

groppa al “gran destriero”, e si trova subito trasportato in aria. Nel poema si inseriscono le aeree geografie che Ariosto farà sue:

Subito prese quel destriero un salto,
Né poscia in terra più s'ebbe a callare;
Per l'aria via camina e monta ad alto,
Come tal volta un sogna di volare.
Battaglia non fu mai né alcuno assalto,
Qual potesse Gradasso ispaventare;
Ma in questo, vi confesso, ebbe paura,
Veggendose levato in tanta altura;
Perché ne l'aria cento passi o piue
L'avia portato quella bestia vana.
Il baron spesso riguardava in giue,
Ma a scender gli pareva la scala strana (*Innamorato* 3.7.26-27)

Dopo un lungo volo, il cavallo si getta in un fiume, risale a galla e scompare nella foresta, lasciando Gradasso in acqua a consolarsi con le Naiadi. Le briglie preziose dell'animale, ci informa il narratore, sono il frutto di un inganno, di cui peraltro non conosceremo né autore né fine. È questa, infatti, l'unica apparizione del cavallo volante nell'*Innamorato*. Con geniale intuizione, Ariosto renderà l'Ippogrifo parte del corredo di Atlante, che apparirà per la prima volta nel *Furioso*, attraverso le parole di Pinabello, proprio come “un che frenava un gran destriero alato” (2.37). L'Ippogrifo non è, però, un'illusione, al pari del castello, ma un vero animale, “ch'una giumenta generò d'un grifo” (4.18): “con studio e fatica” (19) Atlante è riuscito ad addomesticarlo, fino a farlo muovere in aria e a terra a suo piacimento. Da un lato, dunque, l'Ippogrifo rimanda ancora alle capacità educative del mago, che sembra in verità ottenere migliori risultati col cavallo che con il suo pupillo umano; dall'altra, la presenza equina così distanziata purifica Atlante dagli ultimi ricordi di ferinità centaurica: protettivo come Teti, ma umano e mortale, il mago si avvia alla sua sconfitta.

Altre figure di tutori che potevano essere presenti alle menti di Boiardo e Ariosto sono quelle di Caricle, precettore di Cariclea nelle *Storie etiopiche* di Eliodoro (2.33), e di Metabo, padre di Camilla (*Eneide* 11.539-80). Metabo è però personaggio appena abbozzato, e come Caricle subordinato all'eroina che è chiamato a proteggere: la giovane età di Cariclea e di Camilla le rende incapaci per il momento di provvedere a se stesse, ma i rispettivi tutori non devono che assecondare (ed essere testimoni di) un meraviglioso sviluppo che si svolge in maniera in gran parte indipendente dalla loro volontà⁹.

Alla creazione di Atlante non è inoltre estraneo l'influsso esercitato dalla materia di Bretagna. Profeta era infatti Merlino, e anzi proprio questo

suo aspetto era stato enfatizzato dalla tradizione italiana (v. Sanesi xxii-xxx; Rajna 131-33): è dunque probabile che, nell'attribuire ad Atlante facoltà divinatorie, Boiardo si sia ricordato del mago della Tavola Rotonda. Presente nell'*Innamorato* solo attraverso la fontana del disamore (1.3.33; 2.15.59; 2.20.44-45), Merlino acquista maggior rilievo nel *Furioso*, dove diventa un indiretto antagonista di Atlante: la voce di colui "che le passate e le future cose / a chi gli domandò, sempre rispose" (*Orlando furioso* 3.11) risuona infatti dal sepolcro per predire a Bradamante la sua discendenza e incoraggiarla contro le avversità (3.16-19). Comune ai due maghi è non solo il dono della profezia, ma anche una certa incapacità di gestire le verità di cui grazie ad esso diventano detentori. Ne risultano destini per certi versi paralleli: Merlino trasmette alla Dama del Lago le sue arti magiche pur sapendo che grazie ad esse la donna lo rinchiuderà vivo nella tomba¹⁰. Dal canto suo, Atlante si ostina nell'impossibile compito di sottrarre Ruggiero al suo destino a un tempo triste e glorioso, e una volta sconfitto ne muore di dolore. Prima di scomparire definitivamente dal poema, però, ad Atlante è consentito di giocare per una volta, per così dire, il ruolo di Merlino: la sua voce disincarnata risuona a rivelare la parentela che unisce Ruggiero e Marfisa, e a dissipare la gelosia di Bradamante (36.59-66). Tutore e consigliere di re Artù, Merlino sembra aver fornito più di uno spunto alla creazione di Atlante, e la scarsa attenzione al suo precedente si può forse spiegare in base alla sua presenza come personaggio autonomo in entrambi gli *Orlandi*.

Questa breve rassegna delle fonti, tanto classiche quanto romanzesche, non fa che mettere in evidenza la singolarità della figura di Atlante, tutore i cui sforzi tendono non ad agevolare bensì ad ostacolare il glorioso futuro del suo protetto. Il rapporto tra il mago e il suo pupillo si basa su un paradosso di fondo, riassunto in termini piuttosto poco simpatetici da Franceschetti: visto che già in *Innamorato* 2.16.53 Atlante manifesta la sua fede nell'influsso nei pianeti e la sua conoscenza della morte precoce che attende Ruggiero, non "si capisce più in realtà su quali basi egli possa in seguito illudersi e sperare di salvare Ruggiero dal destino che di necessità l'aspetta" (110). Il ragionamento del critico è logicamente incontestabile, ma è proprio nella mancanza di logica che risiede la patetica grandezza del mago. Per una sorta di corto circuito dell'intelligenza, Atlante è capace al tempo stesso di conoscere il futuro, saperlo ineluttabile e agire come se invece fosse possibile cambiarne il corso.

Il mago non è il solo a incappare in una simile contraddizione: in *Innamorato* II,4,7-8 Falerina si affanna a preparare una spada per uccidere Orlando, pur sapendo con certezza che i suoi propositi sono vani e che proprio ad Orlando spetta di distruggere il suo giardino; in *Innamorato* 3.2,

due fate deliberano di ritardare il più a lungo possibile l'arrivo di Grifone e Aquilante in Francia, dove il destino li conduce a morire¹¹. Il caso di Atlante, però, è reso particolarmente suggestivo dal fatto che la sua opposizione al fato lo costringe a lottare contro lo sviluppo individuale di Ruggiero, ponendo il mago in contraddizione con la sua stessa missione di tutore. Consapevole del destino che attende Ruggiero alla maturità, Atlante si sforza di ritardare quel momento e mantenere il suo protetto nel regno privilegiato di un'eterna fanciullezza in cui niente di male può accadergli: draghi e serpenti perdono i denti, Alcina è —contrariamente alla sua natura— disposta ad amarlo tutta la vita, nel castello si trova tutto quel che un giovane cavaliere possa desiderare. Ma l'attenta sorveglianza di Atlante fa sì che Ruggiero veda progressivamente retrocedere il momento di prendersi cura di se stesso: per salvarlo dalla morte, il mago lo sta in realtà defraudando della sua vita e del suo destino. Da qui l'ambiguità che investe la sua figura e che è così riassunta da Musacchio:

Mentre [...] per il cavaliere il desiderio e la ricerca della virtù e dell'amore cancellano ogni preoccupazione per la propria incolumità fisica, e la sopravvivenza fisica ha senso soltanto in quanto possibilità di perfezionamento, per Atlante al contrario la sopravvivenza fisica di Ruggiero importa infinitamente più che la sua crescita morale, tanto che Atlante persegue insistentemente il progetto di corrompere in Ruggiero il cavaliere pur di riuscire a sottrarlo alla morte [...]. Un amore che si manifesta in realtà come la peggiore malevolenza, una chiaroveggenza che cede alla più completa cecità, questa è la sostanza di Atlante. (44-45)

Si è detto che Atlante, nella sua preoccupazione ossessiva per l'incolumità di Ruggiero, assorbe in sé le prerogative che nell'*Achilleide* erano proprie di Teti. In effetti Chirone, per quanto fiero e sollecito nei confronti del suo pupillo, si guarderebbe bene dal sottrarlo alla guerra con gli stragemmi infamanti di Teti, che infatti riesce a portar via Achille solo promettendo che lo riporterà al più presto, dopo averlo immerso di nuovo nello Stige per rendergli invulnerabile anche il tallone. Troviamo dunque da una parte un amore gratuito, soddisfatto del semplice respiro dell'essere amato, e dall'altra un amore che, al contrario, stabilisce patti e condizioni. Erich Fromm definì questi due tipi di sentimento rispettivamente amore materno e paterno:

Motherly love by its very nature is unconditional. Mother loves the newborn infant because it is her child, not because the child has fulfilled any specific condition, or lived up to any specific expectation [...]. Fatherly love is conditional love. Its principle is "I love you

because you fulfill my expectations, because you do your duty, because you are like me". (41-43)

La definizione di Fromm pecca della confusione tra ruoli sociali e funzioni biologiche tipica della psicanalisi del suo tempo, ma la differenza tra questi due tipi di amore può servire a capire meglio il dilemma di Ruggiero. In realtà, nelle sue manifestazioni più estreme, l'amore incondizionato ("materno" nelle categorie di Fromm) una condizione la pone, e durissima: il mancato sviluppo dell'individuo, il suo arresto ad uno stadio di dipendenza¹². L'amore di Atlante, e la pedagogia che ne è ispirata, non tendono infatti a favorire la crescita e l'inserimento nel mondo di Ruggiero, ma piuttosto il contrario. È ancora Boiardo a fornirci un esempio emblematico di ciò, nell'episodio del ferimento di Ruggiero. Nell'*Iliade*, Menelao ferito è curato da Macaone con farmaci dati a suo padre Asclepio da Chirone (4.219). Atlante è maestro come Chirone dell'arte farmaceutica, ma a differenza del centauro si guarda bene dal trasmettere le sue conoscenze al pupillo: alla prima difficoltà, Ruggiero ferito è costretto, per curarsi, a tornare dal suo precettore, "il qual sapea de l'erbe la natura / e le virtute e l'opre tutte quante" (2.17.36; cfr. anche 2.21.27).

Nel *Furioso*, il destino contro cui il mago disperatamente lotta trova quali sue incarnazioni Bradamante innamorata e la sua alleata Melissa. Il punto di vista delle due, antitetico a quello di Atlante, viene efficacemente sintetizzato nelle ottave che fungono da preludio all'abbandono di Alcina da parte di Ruggiero:

Ma quella gentil maga [Melissa], che più cura
n'avea ch'egli medesimo di se stesso,
pensò di trarlo per via alpestre e dura
alla vera virtù, mal grado d'esso;
come eccellente medico, che cura
con ferro e fuoco e con veneno spesso,
che se ben molto da principio offende,
poi gli giova al fine, e grazia se gli rende.

Ella non gli era facile, e talmente
fattane cieca di superchio amore,
che, come facea Atlante, solamente
a darli vita avesse posto il core.
Quel più tosto volea che lungamente
vivesse e senza fama e senza onore,
che, con tutta la laude che sia al mondo,
mancasse un anno al suo viver giocondo. (*Furioso* 7.42-43)¹³

Se si legge questo passo alla luce della rigida distinzione tra amore materno e paterno postulata da Fromm, la complessità psicologica

dell'Ariosto e il suo rifiuto di facili opposizioni binarie risultano ancor più in evidenza: come araldo dell'amor materno viene proposto un vecchio negromante, e a rappresentanti un po' spietate di quello paterno una fidanzata e una maga. Del resto, dato che Atlante ha condiviso la vita di Ruggiero, è logico che la sua prospettiva sia diversa da quella, più esterna, delle due donne. Gli stessi umanisti avevano stabilito diverse sfere di competenza per i due genitori nell'ambito dell'educazione dei figli. Nei *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti, Lionardo raccomandava ai padri di non occuparsi affatto dei figli nella loro tenera infanzia, lasciando tali incarichi "alle femmine, alla nutrice, alla madre" (39). Nel suo studio sulla famiglia premoderna, Steven Ozment sostiene che le madri erano ritenute responsabili dei figli di entrambi i sessi fino al sesto o settimo anno di età:

At six or seven, however, a son made the passage "from smock to trousers," shedding the dress previously worn by both sexes and donning the pants of male authority, henceforth increasingly to be directed into the father's world. (73)

Anche alla luce delle teorie umanistiche, Boiardo, nel combinare prerogative materne e paterne in uno stesso individuo, rendeva Atlante complesso, generoso e intimamente contraddittorio. L'epico precettore finiva per infondere nel suo compito sollecitudini e apprensioni legate alla sua partecipazione nel primo sviluppo del suo pupillo.

Paragonata all'affetto solerte di Atlante, la passione di Bradamante non è priva di un certo cinismo. Il suo amore, si direbbe, trascende il suo stesso oggetto, proiettato com'è verso il futuro, verso l'augusta discendenza fattale intravedere da Melissa in *Furioso* 3.16-49. Al mago che, sconfitto in duello, la prega di lasciargli Ruggiero o di togliergli la vita, la guerriera risponde:

Tu di' che Ruggier tieni per vietarli
il male influsso di sue stelle fisse.
O che non puoi saperlo, o non schivarli,
sappiendol, ciò che 'l ciel di lui prescrisse:
ma se 'l mal tuo, c'hai sí vicin, non vedi,
peggio l'altrui c'ha da venir prevedi. (*Furioso* 4.25)

L'argomentazione è ineccepibile ma un po' spietata, soprattutto in quel non volersi fermare a considerare, neppure per un attimo, le conseguenze del proprio amore, i sentimenti di Atlante e il futuro di Ruggiero.

Per buona parte del poema ariostesco (come già nell'*Innamorato*), Ruggiero non è che una pedina manovrata da esperti giocatori. Quanto scarsa sia la sua comprensione degli eventi che lo vedono coinvolto risulta evidente nel suo comportamento nel giardino di Alcina. Melissa prende le sembianze proprio del suo arcinemico Atlante per rimproverare Ruggiero:

Di medolle già d'orsi e di leoni
 ti porsi io dunque li primi alimenti;
 t'ho per caverne et orridi burroni
 fanciullo avezzo a strangolar serpenti,
 pantere e tigri disarmar d'ungioni,
 et a vivi cingial trar spesso i denti,
 acciò che, dopo tanta disciplina,
 tu sii l'Adone o l'Atide di Alcina? (*Furioso* 7.57)

La scelta di un simile travestimento da parte di Melissa è a prima vista incongrua, e tale apparve già agli occhi di Galileo¹⁴: Atlante è infatti il personaggio meno indicato per tenere una simile predica, visto che il suo obiettivo è proprio quello di rendere Ruggiero "l'Adone o l'Atide di Alcina". Il presupposto per il successo del discorso è che Ruggiero fraintenda completamente l'atteggiamento e le intenzioni di Atlante; che lo scambi, in un certo senso, per Chirone, cosa che puntualmente avviene. Alla vista di "quella grave e venerabil faccia", di "quello occhio pien d'ira e di minaccia, \ che si temuto già fanciullo avea" (7.56), Ruggiero si vergogna della sua degradazione e abbandona il giardino, proprio il contrario di quello che il vero Atlante avrebbe voluto.

Il *Furioso* può essere letto anche come la storia della formazione di Ruggiero, un tipo di cavaliere nuovo, le cui vicende prendono più spazio quando, con la pazzia di Orlando, i valori tradizionali della cavalleria si rivelano insufficienti a garantire l'equilibrio dell'individuo (Musacchio: v. in particolare 15-16). Significativa tappa, in questo processo, è quella segnata dall'abbandono dello scudo magico, che abbaglia gli avversari. L'atteggiamento di Ruggiero riguardo l'uso dello scudo è ambivalente: sdegna di usarlo contro Erifilla (6.67), ma non contro il cacciatore e la flotta di Alcina (8.10-11 e 10.49-50, sebbene in quest'ultimo caso sia il nocchiero a scoprirglielo), o contro l'orca (10.107)¹⁵. Per il resto lo tiene coperto, pronto ad usarlo in caso di bisogno. Nell'episodio risolutivo, tuttavia, il potere dello scudo sfugge alla sua volontà: Grifone ne squarcia la fodera abbagliando tutti (22.84-85). Siamo vicini al centro del poema: ancora un canto, e la pazzia segnerà il tracollo del sistema di valori di cui Orlando è paladino. È a questo punto che Ruggiero, con un nobile discorso, decide di sbarazzarsi dello scudo, perché nessuno possa un giorno sostenere che le sue vittorie siano dipese da magia, e non da valore personale (22.90). L'episodio ha attratto considerevole interesse da parte dei critici, in quanto sembra costituire un nodo centrale nella riflessione sul rapporto tra responsabilità individuale e gioco degli eventi, tra virtù e fortuna¹⁶. Secondo Daniela Delcorno Branca, Ariosto abbandona la disinvoltura

divertita del Boiardo o dell'autore del *Mambriano* nei confronti delle armi incantate, per tornare "all'atteggiamento di condanna proprio della tradizione cavalleresca medievale" (94). Considerazioni di ordine morale, rimaste sullo sfondo nel caso della lancia incantata (dato che tanto Astolfo quanto Bradamante ignorano il suo potere), balzano in primo piano nell'uso dello scudo da parte di Ruggiero (Kisacky 270-71). Come sottolinea Kisacky (280), non è un caso che proprio il progenitore degli Estensi si trovi a fronteggiare un simile dilemma: è da lui, infatti, che il lettore ideale del poema si aspetta inequivocabili gesti di coraggio (268). Suggesto però che casuale non sia neanche la natura dell'oggetto magico in questione (uno scudo, strumento di protezione e non di attacco) e la sua provenienza: lo scudo è infatti "quel ch'abbarbagliava il viso, / quel ch'all'arcione avea lasciato Atlante" (6.67) quando, sconfitto da Bradamante, era stato costretto a dissolvere il palazzo (4.38). Il suo possesso non è stato dunque il risultato di una prova, ma una sorta di eredità lasciata dal negromante. Inoltre, a differenza di tanti oggetti magici del poema, come l'anello o la lancia, trasferibili in maniera aporetica da un personaggio all'altro, lo scudo, una volta perso da Atlante, diventa parte del bagaglio del solo Ruggiero. Anche quando non lo usa, Ruggiero è consapevole della sua presenza, e di potervi sempre far ricorso in caso di pericolo. Lo scudo diventa insomma una sorta di surrogato di Atlante, lo strumento attraverso cui il mago può continuare a svolgere una funzione protettiva ed inibente nei confronti del suo pupillo. La decisione, dunque, di scaraventarlo nel pozzo, al di là dell'affermazione del proprio valore cavalleresco, assume il significato di una svolta esistenziale, di una emancipazione dalla tutela genitoriale: Ruggiero rinuncia all'ultimo lascito protettivo di Atlante per assumere su di sé la responsabilità delle proprie scelte ed i rischi che esse inevitabilmente comportano.

Harvard University

NOTE

¹ Così in una recente lettura: "Anche l'opera di Ariosto è un castello, di cui il castello di Atlante è specchio, riproduzione in piccolo [...]" (Mastrocola 122).

² Il nesso tra il precettore di Ruggiero e il Titano reggitore della volta del cielo è palese nel *Borsias* di Tito Vespasiano Strozzi, ritenuto in passato fonte possibile della leggenda dell'*Innamorato*. Walther Ludwig, curatore dell'edizione del *Borsias*, assegna invece a Boiardo la priorità dell'invenzione. V. sulla questione Tisconi Benvenuti (32).

³ L'articolo di Shapiro, per esempio, il cui titolo completo è "From Atlas to Atlante", viene abbreviato nella testata di ogni sua pagina in "Ariosto's Atlante",

malgrado molte delle osservazioni in esso contenute possano essere riferite anche all'Atlante dell'*Innamorato*. Ma trascurare l'eredità boiardesca costringe Shapiro ad una scommessa iniziale ("Let us assume that Atlante derives in large part from Ariosto's pondering on the Ovidian Atlas and on subsequent interpretations of that Atlas", 325) che un'analisi più attenta dell'*Innamorato* e delle sue fonti avrebbe reso superflua.

⁴ Fondamentale strumento di orientamento è il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Cfr. anche Bagley e Dumézil.

⁵ "General opinion holds the story, as told by Statius, to be original, if not in outline, then at least in its wealth of detail. Previously, the education of Achilles, although familiar to some of the greatest poets, enjoyed only a meager reference in their works and was altogether ignored by prose authors" (Pavlovskis 281-82).

⁶ L'invenzione della parentela tra Ruggiero e Marfisa spetta però a Nicolò degli Agostini. Cfr. Harris 81.

⁷ A voler essere precisi, in Stazio le viscere erano di leoni e le midolla di lupa, ma questa semplificazione della ricetta deve essere stata corrente nel Rinascimento, se Giraldo Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* si soffermerà (sia pure per giustificarlo) sul presunto errore di Stazio, "che diede le midolla alle ossa dei leoni (cosa che fu imitata dall'Ariosto), quantunque i naturali dicano che tra l'ossa degli animali quelle del leone sono senza midolla" (85).

⁸ Per Rajna, Baiardo nel *Morgante* e Rabicano nell'*Innamorato* erano diventati talmente straordinari che "davvero non restava possibilità ad un poeta posteriore di spingersi più oltre tenendo la stessa direzione [...]. Ecco dunque il cavallo alato, l'ippogrifo, presentarsi come una naturale evoluzione. Il poeta [Ariosto] l'avrebbe potuto immaginare da sé: invece lo trovò bell'e pronto nella mitologia antica [...]" (118). Il legame segnalato da Rajna è dunque con Pegaso. Anche Caretti nel commento al *Furioso* descrive l'Ippogrifo come "invenzione ariostesca", pur segnalando un precedente in Pulci (80). Il "gran caval co' denti e colle penne" che appare in *Morgante* 13.51 però, utilizza gli uni ma non le altre. Il precedente immediato di un cavallo non solo alato ma volante sembrerebbe essere proprio questo di Boiardo.

⁹ Di Caricle e Metabo si ricorderà Tasso nella creazione dell'eunuco Arsete che, nel vedere le armi "ruginose e nere" indossate da Clorinda per la sua sortita fatale, racconta la storia della guerriera e la sua appartenenza per nascita alla fede cristiana (*Gerusalemme liberata* 12.20-40).

¹⁰ Secondo altre versioni la Dama rinchiuse Merlino per l'eternità nel castello di cristallo da egli stesso costruito (v. Morganti 117).

¹¹ L'episodio è ripreso da Ariosto in *Furioso* 15.67.

¹² "In the ideal case, mother's love does not try to prevent the child from growing up, does not try to put a premium on helplessness [...] Part of her life should be the wish that the child become independent and eventually separate from her" (Fromm 43).

¹³ Questa considerazione della vita come bene supremo, superiore alla glo-

ria, pervade la sorprendente risposta dell'ombra di Achille ad Ulisse in *Odissea* 11.488-91: Achille preferirebbe essere un umile servo, ma vivo, piuttosto che il più grande tra i morti. Per un'analisi più approfondita delle posizioni di Atlante e Melissa nel contesto dell'episodio di Alcina v. Benedetti 217-18.

¹⁴ “[...] non so quanto ben concordi che Atlante, il quale non procurava altro che levarlo [Ruggiero] di Francia, gli avesse ragionato di sue successioni; sì che per avventura Melissa si arrisica a tirar troppo in arcata” (9.157). Le osservazioni di Galileo sono alla base del lavoro di Peter DeSa Wiggins: cfr. in particolare 10-13.

¹⁵ È il narratore stesso in 22.81-83 a riepilogare i precedenti usi dello scudo da parte di Ruggiero.

¹⁶ Mario Santoro contrappone le avventure mirabolanti di Astolfo, “homo fortunatus”, alla “repugnanza di Ruggiero a far ricorso a mezzi incantati ossia a fattori estrinseci alla sua virtù” (186).

OPERE CITATE

- Alberti, Leon Battista. *I libri della famiglia*. Ed. Ruggiero Romano e Alberto Tenenti. Torino: Einaudi, 1969.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Ed. Lanfranco Caretti. 2 Voll. Torino: Einaudi, 1995.
- Bagley, Ayers. “Chiron the Educator.” *Emblems in Glasgow*. Somerset: Castle Cary Press, 1992. 1-19.
- Benedetti, Laura. “Giardini di piacere e di pericolo. Alcina, Armida e i loro incanti a confronto”. *Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola*. Ed. Dante Della Terza. Sorrento: Città di Sorrento, 1997. 216-23.
- Bertoni, Giulio. *Nuovi studi su Matteo Maria Boiardo*. Bologna: Zanichelli, 1904.
- Boiardo, Matteo Maria. *Orlando innamorato*. Ed. Giuseppe Anceschi. 2 voll. Milano: Garzanti, 1995.
- Cappelli, Adriano. “La biblioteca estense nella prima metà del secolo XV”. *Giornale storico della letteratura italiana* 24 (1889): 1-30.
- Delcorno Branca, Daniela. *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*. Firenze: Olschki, 1973.
- Dumézil, Georges. *Le problème des Centaures. Etude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris: Geuthner, 1929.
- Eliodoro. *Le Etiopiche*. Ed. Aristide Colonna. Torino: UTET, 1987.
- Fatini, Giuseppe. *Bibliografia della critica ariostea (1510-1956)*. Firenze: Le Monnier, 1958.
- Franceschetti, Antonio. *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*. Firenze: Olschki, 1975.
- Fromm, Erich. *The Art of Loring*. 1957. London: George Allen & Unwin, 1962.
- Galilei, Galileo. *Opere*. 20 Voll. Firenze: Barbèra, 1899.
- Giraldi Cinzio, Giambattista. *Discorso dei romanzi*. Ed. Laura Benedetti, Giuseppe Monorchio, Enrico Musacchio. Bologna: Millennium, 1999.

- Harris, Neil. L'avventura editoriale dell'«Orlando innamorato». *I libri di «Orlando innamorato»*. Modena: Edizioni Panini, 1987. 35-100.
- Kisacky, Julia M. "Magic and Enchanted Armaments: Moral Considerations in Boiardo and Ariosto." *Forum Italicum* 2 (Fall 1996): 253-73.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. 8 voll. Zürich und München: Artemis Verlag, 1986.
- Machiavelli, Niccolò. *Il Principe*. Ed. Luigi Firpo. Torino: Einaudi, 1977.
- Mastrocola, Paola. "Il «castello» di Atlante". *Prospettive sul «Furioso»*. Ed. Giorgio Barberi Squarotti. Torino: Tirrenia, 1988. 117-43.
- Morganti, Adolfo. *Il Mago Merlino. Metastoria di un mito letterario*. Chieti: Solfanelli, 1989.
- Musacchio, Enrico. *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'«Orlando furioso»*. Roma: Bulzoni, 1983.
- Omero. *Iliade*. Introduzione e traduzione di Giovanni Cerri. Milano: Rizzoli, 1996.
- . *Odissea*. Ed. Alfred Heubeck. Traduzione di G. Aurelio Privitera. 6 voll. Milano: Mondadori, 1986.
- Orazio. *Odi e epodi*. Ed. François Villeneuve. Paris: Belles Lettres, 1927.
- Ozment, Steven. *Ancestors. The Loving Family in Old Europe*. Cambridge and Londra: Harvard UP, 2001.
- Pavlovskis, Zoja. "The Education of Achilles, as Treated in the Literature of Late Antiquity". *La parola del passato* 103 (1965): 281-97.
- Pulci, Luigi. *Morgante*. Ed. Franca Agno. Milano: Mondadori, 1994.
- Quint, David. "The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem." *MLN* 1 (1979): 77-91.
- Rajna, Pio. *Le fonti dell'Orlando furioso*, (1876). Firenze: Sansoni, 1975.
- Rodini, Robert J. and Salvatore Di Maria. *Ludovico Ariosto. An Annotated Bibliography of Criticism 1956-1980*. Columbia: UMissouri P, 1984.
- Salinari, Carlo. *Profilo storico della letteratura italiana*. 3 Voll. 1962. Roma: Editori Riuniti, 1972.
- Sanesi, Ireneo. *La Storia di Merlino di Paolino Pieri*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1898.
- Santoro, Mario. *Lecture ariostesche*. Napoli: Liguori, 1973.
- Shapiro, Marianne. "From Atlas to Atlante." *Comparative Literature* 4 (1983): 323-50.
- Stazio. *Achilleide*. Introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati. Milano: Rizzoli, 1994.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Ed. Fredi Chiappelli. Milano: Rusconi, 1982.
- Tissoni Benvenuti, Antonia. "Il mondo cavalleresco e la corte estense". *I libri di Orlando innamorato*. Modena: Panini, 1987. 13-33.
- Virgilio. *Eneide*. Ed. Ettore Paratore. Milano: Mondadori, 1978.
- Wiggins, Peter DeSa. *Figures in Ariosto's Tapestry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1986.

JEAN-LOUIS FOURNEL

DE L'ACQUISITION PAR LE CRIME :
LE TEMPS DES CRUAUTÉS

(LECTURE DU CHAPITRE VIII DU *PRINCE* DE MACHIAVEL)¹

Dans sa célèbre lettre du 10 décembre 1513² à Francesco Vettori, Machiavel fixait le programme de son opuscule *De principatibus* ("Sur les principats") en se proposant de traiter "ce qu'est un principat, de quelles espèces ils sont, comment ils s'acquièrent, comment ils se maintiennent, pourquoi ils se perdent". Le programme est clair et précis, il semble répondre à une progression logique inexorable, traçant les grandes lignes du plan du traité dans un passage d'une définition statique des espèces à une mise en situation historique des formes correspondantes, avec comme pierre de touche vitale l'existence même, la survie du nouveau régime politique. Au terme des sept premiers chapitres, l'auteur semblait avoir conclu le développement ramifié organisé autour de structures strictement dilemmiques mises en place dans les chapitres I et II; on pouvait croire qu'il avait ainsi rempli le contrat d'écriture passé avec lui-même et avec le lecteur. Le déploiement de ses propositions culminait même dans la mise en place de l'icône d'un prince modèle au chapitre VII avec le portrait de Cesar Borgia, sur lequel, à juste titre, la critique machiavélienne a déversé des flots d'encre en faisant de ce modèle un des noeuds de l'interprétation du *Prince*.

De ce fait, l'enchaînement des chapitres suivants pourrait à première vue souffrir d'une retombée de la tension théorique et d'un manque de fil conducteur par rapport à ceux qui précèdent. L'auteur a traité comment on acquiert un principat par la vertu ou la fortune et de quel type d'armes on a besoin pour ce faire. La question des "scélératesses", des cruautés, des crimes, n'a jamais été évoquée jusqu'alors comme un problème discriminant : il le devient par auto-engendrement du texte à partir de ce qui a été énoncé implicitement dans le chapitre VII sur l'articulation de la *virtù* et de la cruauté³ mais aussi à partir de la confrontation entre cette dernière notation et les deux problèmes introduits dans le chapitre VI : l'interrogation méthodologique sur l'*exemplum* et le constat historique du rôle de la puissance, ou de la force, dans l'histoire.

C'est bien d'ailleurs de cette dernière question que naît — pour la première fois dans le *Prince* de façon suivie et cohérente — le problème essentiel qui est posé dans le chapitre VIII et qui a tant fait pour les réductions théoriques et les condamnations historiques — rapides et idéologiques — de la pensée machiavélienne: la place du bien et du mal en politique, le statut des scélératesses et de la cruauté dans la prise du pouvoir et la fondation d'un régime ou d'un État. Bref, ce que l'on a cru trop souvent qualifier rapidement d'émergence d'une dissociation entre la politique et la morale ou d'expulsion de toute posture éthique de la réflexion sur le pouvoir d'État.

A partir de l'analyse de la place et de l'engendrement de ce chapitre, dans et par l'ouvrage, puis des échos qu'il suscite lui-même, notamment dans les chapitres XVII (surtout), XVIII et XIX, je tenterai donc, dans un premier temps, de montrer quelle est la place — dans ce chapitre et dans l'œuvre — des scélératesses et cruautés (non sans inclure dans l'analyse les traces de l'ironie, des ébauches de restriction mentale, implicites ou explicites — fondées sur la *daxa*). Dans un second temps, il s'agira de mettre en évidence l'appel machiavélien à bien considérer les *usages, temps et ordres* de la cruauté et de l'exercice de ce qui est communément qualifié de "mal"⁴.

Le chapitre VIII présente pour nous l'intérêt de mettre en évidence une des caractéristiques de l'écriture du *Prince*, sur laquelle nous sommes revenus avec Jean-Claude Zancarini en d'autres lieux⁵. La structure de l'énonciation dans le *Prince* est bien loin de s'offrir au lecteur comme celle d'un traité de philosophie politique classique, déroulant selon un programme attendu, et annoncé initialement au lecteur, une argumentation progressive exposant tous les attendus de la question posée, dans tous ses tenants et aboutissants. Il existe une dynamique propre interne au texte (dont on peut d'ailleurs postuler ainsi qu'il fut écrit rapidement et d'un trait). Le texte se déploierait, dans cette perspective, selon une logique non linéaire, faite aussi de digressions, d'allées et venues et d'approfondissements successifs qui ne s'insèrent pas toujours dans un plan initial rigoureusement établi mais semblent relever plutôt d'un dialogisme interne où les questionnements introduits naissent des questions que se posent l'auteur à lui-même au fil de son argumentation et des apparentes contradictions, aberrations ou apories qui surgissent au détour des exemples développés. De ce fait, il existe dans le *Prince* des *blocs* qui ne sont pas autonomes, bien sûr, mais qui restent distincts, la cohérence de l'argumentation étant limitée aux frontières de chacune de ses sous-parties.

C'est pourquoi j'ai évoqué précédemment l'idée d'un auto-engendrement du chapitre VIII par le chapitre VII et le chapitre VI. De fait, dans

le célèbre chapitre sur César Borgia, Machiavel ne pose pas tant le problème de la prise de pouvoir “par les armes d'autrui et la fortune”⁶ (ce que semblait annoncer le titre), mais plutôt celui de la nature de l'équilibre et des jeux de détermination entre la *virtù*, la fortune et les armes, le tout dans le cadre historique des “nécessités” (la *necessità*). De même, le chapitre VI avait déjà souligné, à la fois l'importance de l'exemple dans le raisonnement et celui de l'usage d'une force autonome par les fondateurs d'un nouveau régime. Le chapitre VIII va ainsi présenter deux exemples, l'un ancien et l'autre moderne, selon une logique apparemment plutarquienne de “vies parallèles”, mais deux exemples qui s'avèrent en fait partiellement irrecevables pour Machiavel. Les deux cas de figure servent donc, d'une part, à illustrer —*a contrario*— la spécificité positive et la complétude majeure du modèle de Borgia et, de l'autre, à établir les distinctions de rigueur entre les différents types de cruauté. De fait, Oliverotto da Fermo disparaît de la galerie des exemples machiavéliens au-delà de ce chapitre⁷. Et, si Agathocle est de nouveau exemplaire dans les *Discours*, c'est de façon plus secondaire, comme modèle de trompeur⁸ ou d'usurpateur s'appuyant sur l'armée⁹. Au contraire, Borgia est fièrement proclamé sans ambage comme l'exemple à suivre à la fin du chapitre VII¹⁰ et repris au chapitre XVII quand il s'agit de faire la part de la pitié et de la cruauté¹¹.

Les exemples d'Agathocle et d'Oliverotto da Fermo se présentent donc comme subsidiaires au grand exemple borgien (ils sont traités d'ailleurs beaucoup plus brièvement), dans le cadre du traitement de la place des scélératesses et autres cruautés dans la prise et le maintien du pouvoir. Ces deux-là relèvent, en effet, d'une voie non seulement “scélérate” mais “abominable”, c'est-à-dire d'*uneria scelerata e nefaria*. Or, il ne s'agit pas là simplement d'un de ses doublons fréquents chez Machiavel : *nefaria*, latinisme qui est un hapax dans le Prince, adjectif plus fort que *scelerata*, introduit la problématique de l'excès. Toutefois, Machiavel n'en adopte pas pour autant une posture de jugement moral sur les deux princes évoqués : ils sont là pour être des “exemples” mais sans aucune modélisation à la César Borgia car ils précèdent, illustrent et entraînent, avec et après eux, les derniers paragraphes du chapitre où seront introduites les conclusions théoriques d'ordre général. De plus, si l'on ajoute que, dans le cas de Borgia, au chapitre VII, le récit était *précédé* par le discours théorique (le chapitre s'achevant sur la conclusion du récit¹²), on relève ainsi dans le bloc VII-VIII une sorte de structure en chiasme (discours/récit puis récit/discours) qui affirme le lien d'interdépendance entre les deux chapitres et les deux énoncés théoriques complémentaires qu'ils comprennent.

De ce fait, le chapitre VIII est accroché au chapitre VII mais, en même temps, il n'en reste pas moins qu'il ouvre lui aussi, dans l'exposition, à une nouvelle catégorie qui, quant à elle, s'annonce autonome : celle des princes qui arrivent au pouvoir "ni par la fortune ni par la vertu". En effet si, d'un côté, dans la série des cas où un homme privé devient prince, les figures d'Agathocle et d'Oliverotto semblent ne pas avoir de véritable autonomie, de l'autre, la taxinomie machiavélienne fait relever Agathocle et Oliverotto d'un autre cas de figure, étranger à l'espace historique de la *virtù*. On semble avoir confirmation de cela quand à la fin du passage sur Agathocle, Machiavel souligne très explicitement, dans une sorte de leçon, que celui-ci ne prit donc le pouvoir ni par la fortune ni par la vertu (VIII, [9] à [12]) :

[9] Celui qui considérerait donc les actions et la vie¹³ de cet homme ne verra¹⁴ aucune chose, ou peu, qu'il puisse attribuer à la fortune puisque, comme il est dit plus haut, ce n'est pas avec la faveur de qui que ce soit, mais au fil des grades de la milice¹⁵, gagnés au prix de mille ennuis¹⁶ et périls, qu'il parvint au principat et s'y maintint ensuite en embrassant tant de partis courageux et très dangereux. [10] On ne peut non plus appeler vertu tuer ses concitoyens, trahir ses amis, être sans foi, sans pitié, sans religion: et de telles façons peuvent faire acquérir le commandement mais non la gloire¹⁷. [11] En effet, si l'on considérait la vertu d'Agathocle pour courir sus au danger et en sortir, et la grandeur de son âme¹⁸ pour supporter et surmonter les adversités¹⁹, on ne voit²⁰ pas pourquoi il devrait être estimé inférieur à quelque très excellent capitaine que ce soit. Néanmoins, sa cruauté sauvage et son inhumanité, jointes à un nombre infini de scélératesses, ne permettent pas qu'il soit célébré parmi les hommes très excellents²¹. [12] On ne peut donc attribuer à la fortune ou à la vertu ce qui fut obtenu par lui sans l'une et sans l'autre.

L'exemple d'Oliverotto semble confirmer ce jugement final péremptoire sur Agathocle puisque jamais Oliverotto n'est qualifié de vertueux : dans une dernière phrase relatant la façon dont Oliverotto et Vitellozzo Vitelli furent étranglés par les hommes de Borgia, Machiavel introduit même une incise lapidaire dans laquelle il souligne cruellement que Vitellozzo avait été le maître des "vertus et scélératesses" d'Oliverotto. La seule vertu d'Oliverotto est une fausse vertu dévoyée qui ne relève que de la scélératesse.

Les choses ne sont pourtant pas si simples! De fait, Agathocle ne fit donc pas preuve des *virtù* d'un "homme excellent"...mais pourtant il possédait les *virtù* d'un "excellent capitaine". De même, dans une tentative de

re-nomination explicite qui est un indice manifeste d'un flottement du concept, Machiavel assure qu'on ne peut appeler *virtù* ce qu'il commit ... mais pourtant il soulignait plus haut, au début du récit exemplaire qu'Agathocle, s'il eut bien une "vie scélérate", accompagna ses scélératesses d'une grande "vertu de l'esprit et du corps" (VIII, [5]).

Les conclusions de ce même chapitre VIII sont marquées en outre par une curieuse incise machiavélienne dans laquelle celui-ci feint de se demander "si du mal il est loisible de dire du bien" : la remarque s'avère chargée d'une subtile ironie machiavélienne mais ressemble aussi à une sorte de restriction, de réflexion intérieure, que l'auteur explicite comme s'il se parlait à lui-même.

Par ailleurs, si l'on revient à la longue citation précédente sur Agathocle on constate que tout ce que paraît reprocher Machiavel à Agathocle relève peu ou prou d'excès que César Borgia a aussi commis ("tuer ses concitoyens, trahir ses amis, être sans foi, sans pitié, sans religion") ! On a l'impression que l'auteur met en place dans ce chapitre VIII un jeu quelque peu vertigineux sur les emplois de la "vertu", dont on peut se demander si elle ne qualifie pas *a posteriori* l'introduction du chapitre comme une sorte de manipulation rhétorique qui tiendrait compte de la *doxa* en lui accordant le minimum de respect nécessaire (*on ne peut quand même pas dire* que tuer, trahir et renoncer à toute pitié et à toute religion soit le fait d'un homme vertueux).

Au début Machiavel nous annonce : "je vais vous parler d'hommes qui n'ont pas pris le pouvoir par leur vertu, ni par la fortune". Mais comme, par ailleurs, il était énoncé dans le chapitre I que les principats nouveaux s'acquièrent soit par la vertu soit par la fortune, il se voit dès lors contraint de créer de toute pièce une troisième catégorie²² ! Mais, dans le même temps, il évoque la vertu d'Agathocle et les pratiques d'Agathocle et d'Oliverotto qui ressemblent fort à celles de Borgia !

Le complexe mécanisme a un but : à partir d'un paradoxe apparent (Borgia, Agathocle et Oliverotto furent tous trois cruels mais seul le premier fut vertueux), le chapitre va servir en fait à distinguer deux types de scélératesses et de cruautés référées au même cas de figure conjoncturel (la prise du pouvoir et sa consolidation). Tout ensemble, Machiavel fait semblant de prendre des précautions par rapport aux reproches qu'on pourrait lui faire, il manifeste son ironie à l'égard de ces postures communes fondées sur une définition abstraite et a-historique du bien et du mal, du vice et de la vertu et, enfin, il fait preuve d'une fausse ingénuité et introduit une interrogation rhétorique, en constatant qu'en définitive, les scélérats comme Agathocle peuvent se maintenir au pouvoir longtemps²³.

Le vrai enjeu de ce chapitre VIII c'est donc bien une définition du bien et du mal en politique. Il se relie directement à cet égard aux chapitres XVII à XIX, en particulier avec le premier de ceux-ci, qui s'interroge sur "la cruauté et la pitié" et sur "l'amour et la crainte" des sujets pour le *Prince*. Ce n'est donc pas un hasard si c'est dans le chapitre XVII que l'on voit revenir l'exemple de Borgia, si les chapitres XVII et XIX comportent quasiment toutes les autres occurrences du mot de *crudeltà* ("cruauté")²⁴, et si le mot de *sceleratezza* ("scélératesse") ne figure que dans le chapitre VIII (hormis une reprise en écho dans la première phrase du chapitre IX). Enfin, c'est bien dans les chapitres XVII et XVIII que se trouve le pré-supposé, l'axiome apparent, qui fonde cette conception du bien et du mal en politique : la constatation apodictique que les hommes sont "méchants" (*tristi*)²⁵ :

De ce fait, un seigneur prudent ne peut, ni ne doit, observer sa foi s'il lui est nuisible de l'observer et si sont éteintes les raisons qui la lui firent promettre. Et si les hommes étaient tous bons, ce précepte ne serait pas bon : mais *parce qu'ils sont méchants* et qu'ils ne l'observeraient pas à ton égard, toi *etiam* tu n'as pas à l'observer avec eux ; et jamais, à un prince, ne manquèrent des raisons légitimes de colorer son inobservation.

Revenons pour aller plus loin au passage capital de la fin du chapitre VIII ([22] à [25]) sur la distinction entre deux types de cruauté, on constate que Machiavel établit une partition entre deux *usages* de la cruauté :

Certains pourraient se demander comment il se fit qu'Agathocle — et quelque autre de ses semblables — après d'innombrables trahisons et cruautés, pût vivre longtemps en sécurité dans sa patrie et se défendre des ennemis de l'extérieur et que ses concitoyens ne conspirèrent jamais contre lui : puisque bien d'autres, au moyen de la cruauté, *etiam* en des temps pacifiques, n'ont pu maintenir leur Etat, sans même parler des temps incertains de la guerre. Je crois que ceci provient des cruautés mal employées ou bien employées. Bien employées peuvent être appelées — si du mal il est loisible de dire du bien — celles qui se font tout d'un coup, par nécessité de se mettre en sécurité ; et si ensuite on n'y insiste pas mais qu'on les transforme, autant que faire se peut, pour la plus grande utilité des sujets. Mal employées sont celles qui, encore qu'au début il y en ait peu, croissent avec le temps plutôt qu'elles ne s'éteignent. Ceux qui observent la première façon peuvent trouver, auprès de Dieu et des hommes, quelque remède pour leur Etat, comme le fit Agathocle ; quant aux autres, il est impossible qu'ils se maintiennent.

Les cruautés peuvent donc être *bien* ou *mal* employées. Elles sont bien employées à trois conditions : si elles ne s'étalent pas dans le *temps* ; si le recours à la cruauté est dicté par la *nécessité* ; si, enfin, on n'insiste pas par la suite et qu'on les transforme en *utilité* pour les sujets. C'est au prix du respect absolu de ces trois critères que le pouvoir du prince cruel peut se maintenir car il peut être accepté par Dieu — autre signe de l'ironie machiavélienne plus que concession personnelle à une quelconque forme de religiosité — et par les hommes.

Il existe donc un temps, une *nécessité* et un *ordre* de la cruauté. Celle-ci n'est jamais gratuite et personnelle, d'où le fait que l'exemple d'Agathocle soit moins négatif que celui d'Oliverotto (le premier est rappelé à cette occasion mais pas le second). Le prince ne doit pas varier d'attitude en étant tantôt bon tantôt méchant. En effet, le prince doit s'efforcer de commettre les cruautés soit quand son principat est vraiment menacé de l'intérieur (dans ces moments singuliers que peuvent être les conjurations ou les tumultes), soit au début de son principat lorsque son seul objectif est la prise du pouvoir (dans ce moment circonscrit, face à cette "nécessité" spécifique, où il n'est déjà plus un simple homme privé mais pas encore un prince reconnu par les sujets) et non par la suite, quand il a le devoir en tant que prince de veiller à mettre en place un bon gouvernement, à l'image de ce que fit César Borgia pour la Romagne²⁶. Il est notamment inacceptable de prendre prétexte de la moindre crise pour recourir aux cruautés : dans les temps douteux de la guerre, dans ces "temps contraires" qui sont toujours, pour Machiavel, la pierre de touche des bons gouvernants, "ce n'est plus le temps du mal" (VIII, [30]).

La cruauté bien employée est une des composantes de l'ordre princier : elle n'est pas justifiée par la méchanceté des hommes mais par l'efficacité nécessaire de l'action politique. S'il en va ainsi c'est d'ailleurs qu'il n'y a pas de bien ou de mal en soi pour Machiavel : il n'existe que des situations historiques dans lesquelles c'est une bonne ou une mauvaise chose de se comporter de telle ou telle façon car ce qui compte c'est l'adéquation de la façon (du *modo*) aux nécessités, à la "qualité des temps". "Un prince doit savoir prendre la voie du mal" mais seulement "si cela lui est nécessaire" (XVIII, [15]). Il doit d'abord comprendre le mal (XXII, [5]) ou savoir récompenser le bien ou le mal "extraordinaire" (XXI, [9]).

Et on ne peut réduire ce choix à un constat pessimiste sur la condition humaine. Chez Machiavel, bien et mal sont des adverbes beaucoup plus souvent que des substantifs : *on fait bien* ou *on fait mal* plutôt qu'on fait le bien ou le mal. D'ailleurs à deux reprises dans ce même chapitre VIII, l'auteur joue explicitement sur l'articulation de l'adverbe et du substantif

(VIII, [24] : “bien employées sont celles qui —si du mal il est loisible de dire du bien— se font tout d’un coup...” et [30] : “un prince doit vivre avec ses sujets de façon à ce qu’aucun accident, ni en mal ni en bien, ne l’oblige à varier”). C’est la fortune qui à l’occasion est “maligne”, pour l’auteur (dans les derniers mots de la lettre de dédicace) ... et pour César Borgia (VII, [9])²⁷. Ce qui est mauvais c’est le choix (*l’elezione*, VII, [44] et XIII, [4]), la décision (*consiglio*, VIII, [28]), la fortune (XVII, [16]), l’action (XIX, [37]), l’opinion (XX, [19]). Symétriquement, ce qui est bon ce sont les actions (XIX, [37-38]), le gouvernement (III, [13] ; VII, [24] et XXV, [15]), les lois (XII, [3] ; XXIV, [4]), les ordres ou les armes (XII, [3] ; XIX, [7], XXIV, [4]), les amis (XIX, [7]), les exemples (XXIV, [4]), le ministre (XXII, [1] — si le prince est prudent). Quant à la “bonté”, elle n’est attribué qu’à deux hommes : le “pape Léon” (à la fin du chapitre XI) et l’empereur romain Sévère (XIX, [39]). Certes un prince ne doit pas “faire profession d’homme bon” sous peine d’aller à sa ruine (XV, [5]) et il doit “apprendre à pouvoir ne pas être bon” (XV, [6]). Mais, surtout, il doit “en user et ne pas user [de cette bonté] selon la nécessité” : le parallèle s’impose avec les scélératesses et cruautés du chapitre VIII. Rien d’étonnant donc à ce que de façon très guichardinienne Machiavel remarque plus loin (en XXI, [24]) qu’il convient de “prendre le moins mauvais pour bon”.

Il existent donc trois types différents de bonté (ou de méchanceté) : celles qui sont absolues, substantielles et non historiques (très rares chez Machiavel) ; celles qui sont relatives, ponctuelles, en situation (les plus fréquentes) ; celles, enfin, qui sont apparentes et relèvent de l’opinion — illusoire et manipulée — des hommes, de la *daxa*. Ce sont ces dernières qui forgent les “réputations” (XIX, [5]), suscitent ces haines si dangereuses (XIX, [37])²⁸ et servent à Machiavel de révélateur pour l’analyse et pour la description des actions des hommes (XV, [10] ; XVIII, [14]).

Restent pourtant ces fameuses références à la méchanceté quasiment ontologique de l’homme : celles que nous relevions plus haut mais aussi celles qui sont présentes dans le troisième chapitre du premier livre des *Discours*²⁹ et dans le livre VII des *Histoires florentines* (où Machiavel déclare que “les hommes sont plus portés au mal qu’au bien”). Pour éclairer ce point, partons du passage des *Discours* : si Machiavel y déclare bien que “les hommes ne font jamais rien de bien sinon par nécessité”, il nous précise plus haut quelles sont les prémices méthodologiques d’une telle affirmation :

“comme tous ceux qui raisonnent du vivre civil le montrent —et toute histoire en est pleine d’exemples— il est nécessaire à quiconque met en place une république et ordonne des lois en celle-

ci de *présupposer* que les hommes sont mauvais (*rei*), et qu'ils doivent toujours user de la malignité de leur esprit chaque fois qu'ils en ont librement l'occasion; et quand une malignité reste occultée en un temps, cela procède d'une raison occulte, que l'on ne comprend pas parce que l'on n'a pas vu l'expérience du contraire; mais le temps - dont on dit qu'il père de toute vérité — la fait découvrir par la suite”.

La malignité des hommes est une sorte de précaution qui s'inscrit dans le respect de ce qu'ont fait les historiens et les philosophes qui ont réfléchi sur la vie de la cité de toute éternité. Il s'agit donc d'une hypothèse de type prudentiel, littéralement d'un *pré-supposé*. On s'étonnera donc moins dès lors de voir que le texte du *Prince* est moins péremptoire à ce titre que ne le laisseraient supposer les citations fréquentes et répétées des deux mêmes passages des chapitres XVII et XVIII. Quant à “user” de la “malignité de leur esprit”, les hommes ne peuvent le faire que si on leur en laisse librement l'occasion : il s'agit d'une tension potentielle vers le mal plus que d'une caractéristique essentielle et, de ce fait, elle peut être corrigée par les lois et les institutions³⁰. Ces remarques montrent combien il convient de nuancer le *topos* critique d'une anthropologie machiavélienne négative, fondée sur une vision pessimiste de la nature humaine.

La dernière trace de cette historicité du mal et des usages positifs possibles des cruautés, nous la trouvons au début du chapitre XVII, où Machiavel, on l'a dit, revient sur Borgia et sur les cruautés. Elle nous permettra de mettre en évidence l'origine et les raisons de la réflexion sur les “scélératesses”.

[1] Poursuivant et en venant aux autres qualités susdites, je dis que chaque prince doit désirer être tenu pour pitoyable et non pour cruel : néanmoins, il doit prendre garde à ne pas mal user de cette pitié. [2] César Borgia était tenu pour cruel : néanmoins, cette cruauté avait remis en état [aveva racconcia] la Romagne, l'avait unie et l'avait rendue paisible et fidèle. [3] Si l'on considère bien cela, on verra qu'il a été beaucoup plus pitoyable que le peuple florentin, qui, pour éviter le renom d'être cruel, laissa détruire Pistoia. [4] De ce fait, un prince ne doit pas se soucier du nom infame de cruel pour conserver ses sujets unis et fidèles : en effet, avec très peu d'exemples, il sera plus pitoyable que ceux qui, par trop de pitié, laissent s'ensuivre les désordres d'où peuvent naître meurtres ou rapines : car ces choses-là offensent d'ordinaire une communauté tout entière et les exécutions qui proviennent du prince offensent un homme particulier [uno particolare]. [5] Et, parmi tous les princes, le prince nouveau ne peut éviter le renom d'être cruel parce que les États nouveaux sont pleins de dangers.

La phrase nous fait découvrir ce qui anime le propos machiavélien sur les cruautés : Borgia a eu raison d'être cruel car il ainsi permis l'union et la remise sur pied de la Romagne. Et, point capital, Machiavel n'en veut pour preuve que l'incapacité des Florentins, entre 1500 et 1502, à être aussi efficace pour ramener à la raison les factions qui se déchiraient dans leur ville sujette de Pistoia. C'est donc l'incapacité de la république, sa faiblesse endémique qui montre combien sont nécessaires à l'occasion les cruautés bien employées. Plus tard, dans les *Discours*, il reviendra aussi sur cette question de Pistoia pour noter d'ailleurs que "de telles exécutions [tuer les chefs des factions], qui requièrent quelque chose de grand et de généreux, une république faible ne sait pas les faire" (*Discours*, III, 27). C'est pour cela que la dictature provisoire à la romaine mise entre les mains du prince peut sauver la république, et pour cela aussi que ce chapitre VIII nous donne une des clés de lecture et une des raisons de l'écriture même de l'opuscule.

Derrière la question des usages de la cruauté et derrière les deux exemples provocateurs d'Agathocle et d'Oliverotto da Fermo, c'est donc la question de la place et du rôle du nécessaire exercice de la force qui est posé, ouvrant un espace dans la pensée politique où se manifeste la faiblesse structurelle des républiques (de fait, dans le bloc des chapitres VI-VII-VIII la question de la force des "innovateurs" est première³¹). La cruauté — la "violence politique", concept d'ailleurs peu présent dans le *Prince* en tant que tel³² — n'est qu'une question subsidiaire et instrumentale par rapport à la question de la force : une politique de puissance peut ainsi ponctuellement admettre les crimes sans se faire pour autant politique scélérate et criminelle.

Université Paris 8 - Vincennes/Saint-Denis

et CERPPI (Centre de recherches sur la pensée politique italienne,

École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines)

NOTES

¹ Le texte qui suit reprend une intervention dans le cadre d'un cycle de lectures machiavéliennes organisées à la Sorbonne en avril-mai 1999.

² Pour le texte intégral de cette lettre je renvoie à la traduction complète et commentée que nous en donnons en annexe à notre édition française du *Prince* (p. 526-544). De même je renvoie à cette édition pour les extraits du *Prince* qui suivent.

³ *Prince*, VII, [27-28] : la mise à mort de Rimirro da Orco, ministre de Borgia, efficace mais trop cruel est exemplaire de la distinction entre la cruauté nécessaire, qui peut être un instrument de la *virtù*, et la cruauté excessive, qui la dessert.

⁴ Appel renforcé par l'interrogation méthodologique sur le rôle de l'*exemplum* et sa compatibilité avec la variation des temps et les nécessités induites par celle-ci (interrogation introduite dans le chapitre VI).

⁵ Voir, pour un plus ample développement de ce qui est posé —et non démontré— dans les lignes qui suivent, J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini “Les mots propres et naturels et les termes d'État” ou, dans l'édition du *Prince* citée plus haut, notre postface intitulée “Sur la langue du *Prince* : des mots pour comprendre et pour agir” (p. 545-610).

⁶ Ce chapitre VII faisant d'ailleurs naturellement suite à un chapitre VI qui lui-même étudiait la prise du pouvoir “par la vertu et les armes propres” et qui d'ailleurs ne traitait pas seulement de cela mais aussi de la nature de l'*occasione*.

⁷ Il n'est jamais évoqué dans un autre passage des *Discours* ou du *Prince*.

⁸ *Discours*, II, 13, [3] avec une contradiction par rapport au *Prince* puisqu'il y est affirmé le primat de la *fraude* sur la *forza* et l'inutilité de celle-ci si l'on sait bien user de celle-là.

⁹ *Ibid.*, III, 6, [170] : chapitre sur les conjurations.

¹⁰ *Ibid.*, VII, [42] : “il me paraît même qu'il convient, comme je l'ai fait, de le donner à imiter à tous ceux qui, par la fortune et avec les armes d'autrui, se sont élevés au commandement ; parce que lui qui avait l'âme grande et une haute intention ne pouvait se gouverner autrement”.

¹¹ Cf XVII [2] et [3] : “Cesare Borgia était tenu pour cruel ; néanmoins, cette cruauté avait remis en état la Romagne, l'avait unie et y avait ramené la paix et la fidélité. Si l'on considère bien cela, on verra qu'il a été beaucoup plus pitoyable que le peuple florentin, qui, pour fuir le renom d'être cruel, laissa détruire Pistoia”. Voir aussi le chapitre XIII, [11] : “Je ne craindrai jamais d'alléguer Cesare Borgia et ses actions”.

¹² À cet égard, on remarquera que, contrairement à ce qui est le cas pour Guicciardini dans la *Storia d'Italia*, la suite de la vie de César Borgia n'intéresse pas Machiavel : Borgia n'est pas important comme personne, il ne compte que dans la mesure où il est un des acteurs importants d'une histoire dont le sens se coagule dans le récit “troué” de la geste héroïque et non dans le *continuum* de la biographie.

¹³ Les éditions du *Prince* précédant l'édition critique de Giorgio Inglese avaient ici *virtù* au lieu de *vita* : la leçon retenue ici renforce l'idée d'une fusion entre les actions et la vie (au lieu de mettre en parallèle ce qui est de l'ordre des faits et ce qui est de l'ordre des qualités personnelles). Inglese remarque aussi que cette dictologie synonymique —*actioni e vita*— se retrouve aussi en VI, [10] et en XXVI, [9] (cf *De Principatibus*, p. 102).

¹⁴ Cette rupture de construction —assez fréquente dans le *Prince*— où la concordance des temps attendue n'est pas respectée —puisque le futur de l'indicatif remplace le conditionnel présent— souligne la force et l'assurance de la proposition.

¹⁵ *per i gradi della milizia* : dans ce chapitre la question du *grado* (position, rang, grade) occupe une bonne place (cf *supra* notes 11, 12 et 13) tant pour mettre en évidence l'idée d'une progression vers le pouvoir par étapes que pour insister sur la notion de place privilégiée spécifique.

¹⁶ *disagi*

¹⁷ Cf *Discours*, III, 40 ("comment user de la fraude est chose glorieuse dans les faits de guerre").

¹⁸ *grandezza dello animo* : c'est le sens classique de la "magnanimité", assez proche ici de la "vertu" machiavélienne.

¹⁹ *cose avverse* : on retrouve ici ces *tempi avversi* qui sont pour Machiavel, on le sait, la pierre de touche des gouvernants.

²⁰ Cette rupture de construction où la concordance des temps attendue n'est pas respectée - assez fréquente dans le *Prince* - puisque le présent de l'indicatif remplace le conditionnel présent souligne la force et l'assurance de la proposition.

²¹ Cf *Discours*, III, 40, [5] : "dirò solo questo che io non intendo quella fraude esser gloriosa, che ti fa romper la fede data, ed i patii fatti ; perché questa, ancora che la ti acquisti qualche volta stato e regno(...)la non ti acquisterà mai gloria" [= "je dirai seulement ceci : je n'entends pas que soit glorieuse cette fraude qui te fait enfreindre la parole donnée et les accords conclus ; car celle-ci, même si elle te fait quelque fois acquérir un Etat ou un royaume(...) ne te fait jamais acquérir la gloire"]. On peut se demander pourquoi ce qui vaut pour Agathocle n'a pas valu pour César Borgia au chapitre précédent, pour lequel l'admiration de l'auteur ne s'embarassait pas de telles nuances.

²² Sans compter une quatrième catégorie, avec le sujet du chapitre IX — le "principat civil".

²³ Au mépris de la justice divine, qui implicitement est raillée en VIII, [22]. Cf Guichardin, *Avvertissements politiques*, p. 80-81, *ricordi* XCI et XCII [XCI : "C'est difficilement que j'ai pu me mettre en tête que la justice de Dieu comportât que les fils de Lodovico Sforza dussent, à Milan, détenir le pouvoir que celui-ci s'appropriait en scélérat et dont l'acquisition fut cause de la ruine du monde" ; XCII : "Ne dis pas : 'Dieu a aidé un tel parcequ'il était bon, tel autre a mal fini parce qu'il était méchant' ; en effet, souvent on constate le contraire. Nous ne devons pas pour autant dire que la justice de Dieu est imparfaite, puisque ses décisions sont si impénétrables que c'est à juste titre qu'on les nomme *abyssus multa*"].

²⁴ En dehors d'une référence à la "cruauté de l'ennemi" en X [11], d'une remarque sur la *pietosa crudeltà* de Ferdinand le Catholique en XXI [5] et d'une condamnation des exactions des "barbares" en Italie en XXVI [6].

²⁵ *Prince*, XVIII [9]. Voir aussi XVII [11] : "l'amour tient par un lien d'obligation qui, *puisque les hommes sont méchants*, est brisée par ceux-ci à la moindre occasion qui comporte une utilité personnelle, mais la crainte tient par la peur d'être puni, qui ne t'abandonne jamais" et XVIII [14] : "Et il faut comprendre ceci, à savoir qu'un prince, et surtout un prince nouveau, ne peut observer toutes ces choses grâce auxquelles les hommes sont appelés bons, car il lui est souvent nécessaire, pour maintenir son Etat, d'œuvrer contre la foi, contre la charité, contre l'humanité, contre la religion."

²⁶ De façon significative, la seule occurrence de *crudeltà* dans le chapitre VII — en VII, [27] — concerne le moment où Borgia décide de changer de méthode de gouvernement et de faire cesser les "rigueurs" (*rigorosità*) de Rimirro da Orco.

²⁷ Il est d'ailleurs étonnant de voir que, si l'on rappelle qu'il s'agit là des deux

seules occurrences de l'expression ("la malignité de la fortune"), un étrange parallèle entre l'auteur et Borgia est ainsi établi — involontairement ? — dans le texte...

²⁸ La *buine*, qu'il convient absolument d'éviter, est un des thèmes essentiels dans le groupe des chapitres XVII à XIX.

²⁹ Guicciardini critiquera cette opinion dans ses *Considérations* (cf *Considérations à propos des Discours de Machiavel*, p. 54-55).

³⁰ On est ici très proche d'une position de type guichardinienne telle qu'elle est synthétisée dans le *Dialogue sur la façon de régir Florence* (in *Œuvres politiques*, p. 171 qui développe le propos du *ricordo* 134 cité plus loin) ou dans les *ricordi* (cf *Avertissements politiques*, p. 99-100, 57-58, 131) — à condition de mettre en relation les *ricordi* 134 ("Tous les hommes, par nature, sont plus enclins au bien qu'au mal, et il n'en est aucun qui, si quelque considération ne l'entraîne pas à l'opposé, ne fasse plus volontiers le bien que le mal ; mais la nature des hommes est si fragile et, dans le monde, les occasions qui invitent au mal sont si fréquentes que les hommes se laissent facilement détourner du bien. Voilà pourquoi les sages législateurs inventèrent peines et récompenses : ce qui ne fut rien d'autre que vouloir, par l'espoir et par la crainte, maintenir les hommes dans leur inclination naturelle") et 135 ("S'il se trouve quelqu'un qui, par nature, soit enclin à faire plus volontiers le mal que le bien, n'hésitez pas à dire que ce n'est pas un homme mais une bête ou un monstre, puisqu'il lui manque cette inclination naturelle à tous les hommes") avec les nuances que leur apportent d'autres *ricordi* comme le 41 ("Si les hommes étaient bons et prudents, celui qui a la charge d'autrui devrait légitimement, user plus de la douceur que de la sévérité ; mais, puisque la plupart des hommes ont peu de bonté ou peu de prudence, il faut davantage faire fond sur la sévérité ; et qui l'entend autrement se trompe (...)") ou le 201 ("(...) il y a plus d'hommes mauvais que de bons surtout quand sont en jeu les biens et le pouvoir (...)").

³¹ Il n'est que de penser au passage sur les prophètes armés et les prophètes désarmés au chapitre VI.

³² Les occurrences sont au nombre de trois : au chapitre VIII, à propos de l'attitude d'Agathocle face au sénat, au début du chapitre IX (pour mettre en rapport "les scélératesses" et "tout autre intolérable violence") et, enfin, au chapitre XXV pour opposer la violence et l'art.

ŒUVRES CITÉES

Machiavelli, Niccolò (Machiavel), *Le Prince / De Principatibus*, traduction, commentaire, introduction et postface de Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, Paris, PUF, 2000

Machiavelli, Niccolò, *De Principatibus*, edizione critica a cura di Giorgio Inglese, Rome, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1994

J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini "Les mots propres et naturels et les termes d'Estat", à paraître dans *Études machiavéliennes*, Lyon, ENS Editions.

Guicciardini Francesco (Guichardin), *Avertissements politiques*, J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini (eds), Paris, Le Cerf, 1988

Guicciardini Francesco, *Considérations à propos des Discours de Machiavel*, Lucie De Los Santos (ed.), Paris, L'Harmattan, 1997

Guicciardini, Francesco, *Écrits politiques*, J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini (eds), Paris, PUF, 1997

RECENSIONI

G. Singh e G. Barfoot. *Il novecento inglese e italiano. Saggi critici e comparativi*. Pasian di Prato: Campanotto, 1998. Pp. 506.

Si potrebbe dire, prendendo a prestito un famoso titolo di Contini, che *Il novecento inglese e italiano* sia il risultato di “una lunga fedeltà” dei due autori verso una certa tradizione letteraria modernista ed una serie di tematiche culturali studiate con rigore e passione per l’arco di un trentennio. Poeta, traduttore, critico, e fondatore, nel 1965, del dipartimento di italiano della Queen’s University di Belfast, G. Singh ha svolto un notevole ruolo di mediazione tra cultura italiana e anglo-americana, ed è noto per le importanti monografie critiche su Montale, Leopardi, Pound, ed F. R. Leavis (di quest’ultimo ha curato anche diverse opere). La produzione saggistica raccolta in questo volume, insieme a quella di Gabrielle Barfoot —docente di italiano prima a Belfast e poi a Trieste e autrice con Singh di un bel volu-metto su Olga Rudge, la violinista compagna di Pound— è ulteriore testimonianza della versatilità e originalità di uno studioso che, al di là delle mode teoriche, rimane appunto fedele ad un indirizzo critico oggi un po’ in penombra che trova in Pound, Eliot e Leavis i suoi maestri.

Le figure fondamentali su cui si costruisce il canone del modernismo poetico indagato dai due autori sono Pound ed Eliot sul versante anglo-americano, e Montale su quello italiano, in rapporto ai quali vengono poi considerati i contributi di autori della generazione che li ha preceduti —Yeats e Hardy in particolare—, dei contemporanei, e dei poeti che ne hanno raccolto, spesso in maniera critica, l’eredità nelle due culture di riferimento: Lowell, Spender, Luzi. Una particolare attenzione è dedicata al ruolo giocato dal discorso critico nella formazione di una *koinè* modernista. Esemplare in questo senso è la figura di F. R. Leavis (che non a caso è, insieme alla moglie Q. D. Leavis, il dedicatario del volume): in un bel saggio scritto a dieci anni dalla morte del critico, Singh ripercorre incisivamente i termini del confronto tra Leavis e Eliot, Pound, Lawrence ed altri esponenti del modernismo anglo-americano, della cui produzione il critico non esitò a mettere in luce contraddizioni e debolezze. Il confronto con i contemporanei è il risultato ineludibile di un metodo critico che ha per scopo non solo l’analisi ma la valutazione dell’autore e dell’opera, e che mette in primo piano quindi il valore etico dell’attività critica. In uno dei saggi più ampi ed articolati del volume, Singh individua in Sergio Solmi un’altra figura esemplare, capace di mediare, come Leavis, tra il rigore dell’indagine storica e la passione del critico militante, “sempre con fede costante nella responsabilità morale e critica” (393). E la necessità di coniugare analisi testuale e momento valutativo, senza il quale lo storico della letteratura rimane, secondo Leavis, “un antiquario, un ‘detective’ letterario” (331) vale anche come indicazione metodologica per i due autori dei saggi qui raccolti.

Il volume è diviso in quattro sezioni. I saggi inclusi nella prima ruotano intorno alla questione dell’influenza dell’opera di Dante su Pound ed Eliot: la dif-

ferenza nella ricezione e negli usi dell'autore della *Commedia* da parte dei due poeti permette anche di tracciare alcune importanti differenze nelle rispettive poetiche. Nel caso di Pound, definito "il primo e, in termini critico-creativi, il più autorevole esponente del dantismo presso i poeti del Novecento" (14), l'opera di Dante fornisce non soltanto un evidente punto di riferimento strutturale e formale per i *Cantos*, ma soprattutto, sul piano etico-morale, una gerarchia di valori ed un "nucleo didattico ed etico" (17) che per il poeta americano si identifica con la denuncia dell'usura e del potere del denaro: "tutto l'inferno trasuda di soldi" (18), afferma Pound (al tema dell'usura in Pound e Dante dedica un ampio saggio, ricco di riscontri testuali, anche Barfoot). Nel caso di Eliot, invece, Dante è la figura che presiede prima alla conversione poetico-letteraria, poi a quella religiosa: la "simpatia istintiva" (35) dell'autore della *Terra desolata* è quindi dovuta a ragioni più specificamente teologico-religiose che politico-morali. Dante è il poeta dell'ordine —teologico da una parte, strutturale e stilistico dall'altra— la cui grande poesia, a differenza di quella di Shakespeare, a cui Eliot lo paragona in varie occasioni, è sostenuta da un saldo sistema filosofico.

I saggi raccolti nella seconda parte del volume sono per la maggior parte di carattere comparatistico e tendono a ricostruire l'influenza della poesia ottocentesca e primonovecentesca sulle tre figure principali. In "W. B. Yeats and Thomas Hardy" e "Pound and Thomas Hardy", Barfoot sottolinea l'importanza di Hardy nella formazione degli altri due poeti, e in particolare nella transizione dell'autore irlandese da una poetica di marca tardo-simbolista legata ai motivi della "Celtic Twilight" alle grandi opere della maturità. Cruciale è in questo caso la mediazione di Pound che rintraccia in Hardy —scoperto soltanto nel 1914, l'anno in cui appare *Satires of Circumstance, Lyrics and Reveries*— quello stile "scarno, teso, ironico" ("sparse, taut, ironical", 181) che l'autore dei *Cantos* associerà con la stessa modernità poetica. Una bella prova di sensibilità critica è anche il saggio in cui Barfoot —senza peraltro postulare un'influenza diretta— legge in parallelo gli *Xenia* e le poesie di Hardy ispirate, come l'opera montaliana, alla perdita della moglie, individuando insospettabili convergenze (ad esempio, nell'evocazione del quotidiano) nonostante la diversità dei rispettivi temperamenti poetici, che l'autrice mette bene in rilievo. Fra i saggi di Singh inseriti in questa sezione, particolarmente importante è quello in cui l'autore rintraccia gli elementi comuni ed autonomamente sviluppatisi dell'imagismo/vorticismo poundiano e del "cosiddetto ermetismo" di Ungaretti. Si tratta di uno dei primi contributi a quella storia comparativa del modernismo che continua a ridisegnarne i contorni (sui rapporti tra la poetica di Pound e quella di Ungaretti si veda ad esempio la recente monografia di Ernesto Livorni, *Avanguardia e tradizione*). Utile rimane anche il breve saggio su "Montale and the Ligurian Poets" che, sulla scorta di puntuali rilievi testuali, ricostruisce la rete di richiami intertestuali che lega gli *Ossi di seppia* alla produzione poetica ligure non soltanto dei più ovvi Sbarbaro, Boine e Roccatagliata Ceccardi, ma anche di figure relativamente minori quali Adraino Grande e il fondatore di *Riviera ligure* Mario Novaro.

Più vario il materiale raccolto nelle ultime due sezioni del libro. Uno dei temi che ricorre nella terza è la questione del rapporto tra modernità e tradizione. Singh

propone una lettura della poesia di Mario Luzi che intende richiamare fin dal titolo (appunto "Tradizione e modernità nella poesia di Mario Luzi") la teoria eliotiana del rapporto tra poeta e canone letterario sviluppata nel famoso "Tradition and the Individual Talent". Diversamente da quanto è avvenuto per le avanguardie e per lo stesso Eliot, lo sperimentalismo verbale di Luzi, secondo Singh, non si pone una funzione eversiva ma è invece il risultato del tentativo di mettere a fuoco "il carattere essenzialmente lirico e creativo dei suoi concetti in chiave religiosa, mistica o metafisica" (307). Evidentemente è il critico che più spesso è chiamato a interrogarsi sui legami tra la produzione letteraria contemporanea e la tradizione con cui questa si trova inevitabilmente in dialogo, anche quando, come nel caso dei Futuristi, il dialogo è apparentemente rifiutato. Non è quindi un caso che sia proprio qui che troviamo il maggior numero di saggi dedicati a critici: non solo quelli su Leavis e Solmi già citati, ma anche uno di Singh su Alfredo Gargiulo ed uno di Barfoot sulle collaborazioni di Pound alle riviste letterarie.

La quarta sezione è una vera e propria miscellanea di temi e problemi critici. Gli studi comparativi ritornano con saggi di Singh su Eliot e Bertrand Russell e su Montale ed alcuni suoi contemporanei (Saba, Ungaretti e, di nuovo, Eliot), mentre Barfoot affronta la questione della traduzione in due interventi sulle versioni leopardiane di Pound e di Robert Lowell. Singh traccia un ritratto di Rabindranath Tagore che tende a mettere in risalto il valore etico e morale e il sostrato filosofico dell'opera del poeta indiano che, dopo la grande fortuna europea negli anni dieci, è rimasto ai margini del canone modernista, sul quale ha pure avuto grande influenza. Il volume si chiude con due studi su Stephen Spender e su Philip Larkin, rispettivamente di Barfoot e Singh, poeti che hanno più o meno apertamente sfidato la tradizione modernista ereditata da Pound ed Eliot.

LUCA SOMIGLI

University of Toronto

Franco Zangrilli. *Pirandello nell'America latina*. Fiesole: Edizioni Cadmo, 2001. Pp. 117.

L'influenza di Pirandello sulle letterature occidentali è generalmente scontata. Semmai è la dimensione e la qualità dell'impatto a rimanere aperta ad ulteriori esami e studi. La Spagna soprattutto, "tierra de elección del pirandellismo" — secondo De Van Praag, sarebbe sempre stata particolarmente pronta a recepire il rivoluzionario messaggio pirandelliano. Non mancano dunque gli studi sui rapporti tra Pirandello e la letteratura spagnola sia in saggi e articoli direttamente comparativi sia in studi monografici di singoli autori spagnoli. Ciò che Zangrilli si propone di condurre in questa sua ricerca è di estendere e indagare l'influenza pirandelliana nell'area dell'America latina. "La critica ha ignorato il raffronto di Pirandello con tanti scrittori dell'America latina, e quando lo ha fatto, per lo più limitandosi agli scrittori di teatro, è rimasta piuttosto impressionistica e poco penetrante (pg. 10) ... Dagli anni venti fino ai tempi recenti i drammaturghi ispano-

americani si son fatti un idolo del nostro scrittore, se ne sono ispirati, se ne sono lasciati influenzare, o lo hanno imitato senza ritegno" (18).

La letteratura, dice Zangrilli, è "un complesso sistema d'interdipendenze, un labirinto di correlazioni, di richiami, d'influenze" (24). Egli si propone allora di identificare quegli scrittori ispano-americani che in diversa misura hanno subito il fascino dell'agrigentino. Ci sono scrittori che ri-velano marginali punti di contatto con l'arte pirandelliana o per i quali "le riminescenze pirandelliane traspaiono al livello dell'inconscio" (103). Questi scrittori vengono brevemente citati nel capitolo conclusivo e sono l'argentino Onetti, il brasiliano Amado, il cileno Donoso, il cubano Padilla, l'argentino Puig. Altri scrittori, invece, dischiudono apertamente il loro debito pirandelliano e a ciascuno di essi Zangrilli dedica un particolare capitolo.

Il rapporto di questi scrittori con Pirandello si limita ovviamente a tematiche, idee, personaggi, psicologie. Zangrilli conosce a fondo l'opera pirandelliana, e sa cogliere e stabilire le fonti dirette con relative varianti. Gli scrittori di cui egli qui si occupa sono Alfau, Borges, Arlt, Cortazar e Benedetti. Di essi non mancano pure essenziali informazioni biografiche relazionabili alla loro opera, sia drammatica che narrativa. Il debito di questi scrittori verso Pirandello non avrebbe tuttavia mai "precluso l'affermarsi di una loro autonomia e sorprendente (!) originalità" (24). Ciò implica automaticamente l'apertura di un nuovo quanto vasto e stimolante discorso, un giudizio qualitativo (valido questo per ogni autore come per ogni forma d'arte), stabilire insomma il quoziente di originalità rispetto a quello di una superficiale imitazione o semplice riciclaggio. Ovviamente ciò esula dalla ricerca di base di Zangrilli. Nulladimeno ci pare che indirettamente egli arrivi ad una certa scala di valori privilegiando ad esempio l'opera di Borges rispetto a quella di un Benedetti. Borges è scrittore "fortemente autobiografico" al pari di Pirandello. Il ragionare di Borges, come di Pirandello, "è passione struggente che vuole arrivare alla radice della propria sofferenza" (52). Borges sarebbe soprattutto cosciente dei limiti delle fonti se afferma che "ogni scrittore ha o si crea un suo precursore". Le idee, i topos, gli archetipi verrebbero sempre da lui rielaborati e personalizzati. Insomma il Borges ne risulterebbe scrittore di maggior spessore, il che ci trova consenzienti.

Ugualmente l'opera di Arlt sembrerebbe allargarsi sugli orizzonti pirandelliani nello sviluppo del motivo del saggio-pazzo ma soprattutto dei miti pirandelliani: "...la società contemporanea drammaticamente opposta ad un mondo mitico-utopistico, ad un ideale di vita semplice, primitiva, in una natura intatta, edenica, incontaminata dal materialismo e dalla barbarie dell'uomo e in cui l'individuo vorrebbe riconquistare l'armonia con se stesso e con il mondo" (73). Così pure Cortazar interesserebbe per "la straordinaria sperimentazione nei riguardi del racconto breve e delle forme drammatiche...oltre che per i comportamenti ribelli dei personaggi per la loro opposizione alla norma di ribellione all'ovvio..." (90).

Abbiamo un solo quesito su questo saggio. A chi è principalmente utile? Ovviamente agli studiosi di scrittori spagnoli, per cui ci si chiede la ragione di pubblicarlo in italiano. I lunghi brani di citazioni sono d'altra parte in spagnolo il che potrebbe essere a sua volta scomodo per i lettori non spagnoli. Se è com-

prensibile l'importanza della citazione originale perché allora per Alfau, spagnolo emigrato a New York che scrive in inglese, si dà la traduzione italiana, a maggior ragione quando essa è considerata "povera"? La stessa cosa si dica per il brasiliano Amado. Mancano anche i riferimenti bibliografici per Donoso e Padilla. Sarebbe stato infine preferibile, a nostro avviso, che al fine di un più definito assetto alcuni scrittori di minore richiamo fossero inclusi nel capitolo finale anziché nell'Introduzione. Tuttavia ciò non toglie nulla al merito del libro che certamente troverebbe largo interesse tra gli studiosi ispano-americani.

ANTONIO ALESSIO

Cardiff (G.B.)

***Dialect Poetry of Southern Italy. Text and Criticism. (A Tri-lingual Anthology).* Edited by Luigi Bonaffini. New York / Ottawa / Toronto: LEGAS, 1997. Pp. 511.**

Dialect Poetry of Southern Italy, facente parte della serie "Italian Poetry in Translation" diretta da Gaetano Cipolla per i tipi della LEGAS, è, come lo stesso titolo indica, un'antologia trilingue (dialetto, italiano, inglese) di poesia dialettale del Mezzogiorno italiano. Nella "Editor's Note", il Bonaffini puntualizza i parametri della scelta antologica: "This anthology is not meant to be a comprehensive survey of dialect poetry from southern Italy. No book this size can represent the range of dialect poetry which, in the past decades, has experienced a truly remarkable revival in Italy". (12) Esula anche dallo scopo del volume l'inclusione di autori dei secoli passati: "The decision to concentrate on the poetry of this century ensures a more balanced picture of the landscape of contemporary dialect poetry through the inclusion of some poets belonging to the new wave of the so-called neodialect poetry". (12) La presenza di poeti "neodialettali" vuole garantire un'equa distribuzione tra la poesia della prima metà del secolo e quella della seconda metà. Questo ovviamente implica che alcuni noti poeti dialettali della prima metà sono stati esclusi per far spazio a poeti più recenti.

I motivi che hanno portato ad una raccolta antologica di poesia dialettale del Sud sono così descritti dal Bonaffini: "The focus on southern dialect poetry aims first of all to compensate in part for the scarce attention traditionally —and unfairly— paid to the south by national dialect poetry". Inoltre, spiega il curatore del volume, con questa scelta si vuole riconoscere che la maggior parte della diaspora italiana negli Stati Uniti è di provenienza meridionale e che la maggior parte degli Italo-Americani parla un dialetto del sud.

La struttura del volume è molto metodica, ma anche molto lineare: dopo la prefazione di Giacinto Spagnoletti e l'introduzione di Luigi Reina, inizia la cartellata della poesia dialettale, presentata per regione (a partire dall'Abruzzo e dal Lazio, per scendere sempre più a sud e finire con la Sardegna). La poesia di ogni regione è preceduta da un breve saggio, (di circa 7-8 pagine) mirante a presentare, in grandi linee, la storia (con particolare enfasi su questo secolo) della letteratura

dialettale della regione in questione e/o inerente alla problematica della questione dialettale o del rapporto lingua-dialetto. I saggi sono tutti firmati da esperti di letteratura regionale e constano tutti (oltre alle note, quando necessario) di una succinta ma ben selezionata sezione bibliografica suddivisa in "Anthologies and Dictionaries" e "Regional Studies", purtroppo non presentata in ordine alfabetico, anche se spesso si intravede una vaga disposizione cronologica basata sulla data di pubblicazione dei volumi citati.

La poesia di ognuna delle nove regioni è rappresentata da 5-6 autori (ad eccezione della Sardegna, con soli 4); la sezione dedicata ad ogni poeta comprende una brevissima introduzione, di circa due pagine, atta a gettare spazzi di luce sulla vita dell'autore e sulla sua opera, e comprende anche una sezione bibliografica intitolata "Criticism", a cui si affianca spesso la "Essential Bibliography". Di ogni autore vengono presentate 4-6 poesie, visivamente proposte nel seguente modo: sinistra della pagina = poesia in dialetto; destra della pagina = traduzione in inglese; piè di pagina = traduzione italiana (quasi a darvi minor risonanza; dopotutto, il presente lavoro è principalmente diretto ad un pubblico nordamericano). Le traduzioni sono tutte firmate. Per la traduzione in italiano, per molte delle poesie sono state usate le versioni degli stessi autori, per altre versioni già esistenti (spiccano, per esempio, le traduzioni delle poesie di Salvatore Di Giacomo fatte da Pier Paolo Pasolini), altre infine sono state tradotte dai collaboratori stessi di quest'antologia. Le traduzioni in inglese sono state fatte da ben 11 diversi traduttori, alcuni poeti loro stessi, ma tutti ben stimati e conosciuti traduttori nella scena culturale e professionale dell'italianistica nordamericana. Ne vien fuori una traduzione che non solo rende lo spirito della poesia originale, ma che spesso ne ricalca sapientemente anche le minime inflessioni, ne riproduce le assonanze e consonanze, ne mette in luce anche i sentimenti più nascosti: "The anthology strives to present dialect poetry in translation that are of the same quality as those that accompany poetry in standard Italian, as a further reaffirmation of the fundamental concept that good poetry can be written in any language, and that dialect poetry can and should stand on an equal footing with its Italian counterpart". (12)

In conclusione, i brevi saggi critici che precedono la raccolta poetica di ogni regione e le brevi presentazioni di ogni poeta, fanno di questa antologia un ottimo punto di partenza per un approfondimento della poesia dialettale sia per i lettori di lingua inglese che quelli di lingua italiana. Al curatore del volume va il merito di essere riuscito a ben amalgamare il lavoro dei venti collaboratori al volume (9 saggisti e 11 traduttori) e a garantire sempre una traduzione in inglese delle poesie di alto livello.

SALVATORE BANCHERI

University of Toronto

Bolzoni, Lina. *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. Tr. Jeremy Parzen. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Pp. xxv + 332.

"Mind meant something profoundly different in the sixteenth century, from what it generally means today. The art of memory, indeed, thrives in a borderland somewhere between physical and intellectual perception: it is intended to create bridges, modes of communication, and reciprocal translatability between body and psyche" (130). This passage from Lina Bolzoni's *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press* in many ways defines its purpose: to chart the role that memory, especially the cultivated memory described by the ancient discipline of the *ars memoriae*, played in the early modern perception of text and image, idea and learning.

The book, which is a translation of the Italian text (*La Stanza della memoria*) which first appeared in 1995, begins with the attempt to solve a puzzle: why was there an explosion of treatises of various kinds on the art of memory at the very time when the proliferation of the printing press should have made the cultivation of memory less significant, given the availability of standard texts and quick references of encyclopaedic knowledge. The book, though, extends well beyond this original issue and explores the construct behind the pre-Cartesian mind, the erection of complex memory devices and the relationship between understanding and text. It is consequently a book rich in scholarship and in application and one which is necessary in any attempt to appreciate fully not only the early modern mind but also so many of the popular genres of the Renaissance, such as the emblem, the rebus, rhetorical and iconographic treatises.

The principle behind the vast erudition recorded in this book —largely Italian but some northern European— is that the Renaissance text was very much an active, engaged dialogue between a sophisticated reader and a learned author. Literary texts, then, functioned as memory palaces in themselves, making reference to classical sources, Petrarchan phrases or Dantesque allusions. This is shown not as the bravura performance by a poet, such as Tasso or Ariosto, but as a complex assumption that the poem itself extends beyond any of its multiple meanings into the experience of the reader and exists to bring forth a deeper understanding from him, not only of the context of the work but of the context of the reader's civilization.

Much the same is true in the pictorial arts, where iconography and conscious —and certainly subconscious— allusions bring extra dimensions of significance to any form of visual art. Even the Renaissance mania of collecting, whether the *wunderkammer* or the nascent museum, is infused with similar ideals built on a shared culture, deeply set and broadly accepted. Memory, in these instances, becomes an instrument of organization, a kind of cultural taxonomy that enriches the collection through its principles of organization and in its very order of presentation. The museum, then, becomes a real memory palace where the placement of objects has as much importance as the objects themselves.

The association with printing becomes central to Bolzoni's argument. She contends that the creation of standard images, often sophisticated in their elaboration in illustrated books or encyclopaedic in their commentary in written texts, permitted this application of the traditional *ars memoriae* to grow ever more complex and indeed take on a life of its own. This is best observed in her brilliant and exhaustive review of rhetorical manuals and books of method where the *loci* become more than just rhetorical figures, associated with traditional guides for effective communication; in her analysis they become memory structures of their own using the physical space on the page and the flexibility offered by consistent models to create a mechanism for accessing and communicating the cultural legacy of both the ancient and modern worlds.

This lengthy section of the book which rehearses the material of the various rhetorical, literary and iconographic manuals of method is of great value both for its contribution to her argument and for its own encyclopaedic assessment of often obscure texts. For an index to the subject and a brief discussion of the contents of these now little read manuals which once enjoyed great popularity there is no better *locus* than Bolzoni.

If there is a weakness in this superb book, it is in the sharp disjunction between printed and manuscript culture. Many of the ideas —and all of the ancient texts of rhetoric and the art of memory— existed prior to the mid-fifteenth century, and the ideal of the encyclopaedia containing all knowledge of particular subjects was a popular medieval genre. How these ideas changed from the manuscript to the book might have adjusted Bolzoni's position to a limited degree and might also have added much to that central relationship between the cultivated author and the cultivated reader that she explores so successfully.

This, though, is a small point in the assessment of Bolzoni's remarkable achievement. The book should be read by all those concerned with the intellectual and cultural history of the Renaissance because it offers a profound and sympathetic insight into the mind of the early modern scholar, illustrated by the texts which helped fashion that mind and the methods which elucidated its culture.

KENNETH BARTLETT
University of Toronto

Anton Francesco Doni, *Contra Aretinum. Teremoto, Vita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere*. A cura di Paolo Procaccioli, Roma: Vecchiarelli, 1998. Pp. 101.

Stampatore, poligrafo, autore minore eppure prolifico, Anton Francesco Doni, spesso relegato dalla critica tra gli eccentrici personaggi del Rinascimento anti-classicistico, torna a interessare la critica per i suoi rapporti di odio-amore con Pietro Aretino.

In questa edizione, patrocinata dal dipartimento di storia e culture del testo e del documento dell'università della Tuscia a Viterbo, Paolo Procaccioli ripropone

al lettore il *Teremoto* (Roma: Conomelo, marzo 1556) e vi affianca la *Vita dello infame Aretino* e l'*Oratione funerale*, attribuita al Doni sulla base di argomentazioni proposte in un precedente articolo. [“Per il Doni antiaretiniano. L’*Oratione funerale*” *Studi e problemi di critica testuale* 39 (1993):46-65]. Due appendici, la prima contenente le 20 lettere scambiate da Doni e Aretino tra il 1538 e il 1553, la seconda con la pagina della *Libreria di Anton Francesco Doni* (edizione di Vanni Bramanti, Milano: Longanesi, 1972) dedicata a Pietro Aretino, completano questa aggiornata collezione di testi doniani sull’Aretino. Il libro ha un valore attuale in quanto propone in edizione moderna testi che mancavano da quasi un secolo alle stampe. Il *Teremoto* non veniva ristampato in forma completa dal 1864, quando apparve in appendice all’edizione Daelli delle *Opere* di Francesco Berni (con ristampa anastatica del 1974 presso l’editore Forni), la *Vita* apparve per l’ultima volta nel 1932 e l’*Oratione* compare qui per la prima volta accanto alle altre opere antiaretiniane del Doni.

Procaccioli recupera la figura e l’opera di Anton Francesco Doni, prima amico dell’Aretino, come dimostrano il tono laudativo e l’immagine apologetica delle lettere, e successivamente suo feroce diffamatore. L’acclamazione e l’ammirazione per Aretino da parte dei suoi contemporanei costituiscono solo una faccia della medaglia: in *Contra Aretinum*, attraverso gli scritti del Doni, Procaccioli intende mostrare l’altro versante, le voci dei detrattori che furono altrettanto forti e numerose di quelle degli adulatori. Quest’edizione dunque è d’interesse, non solo perché ripropone all’attenzione critica il Doni e i suoi contraddittori sentimenti verso Aretino, ma anche perché porta un’altra testimonianza della crescente attenzione nei riguardi di Pietro Aretino, culminata con la monografia di Paul Larivaille (*Pietro Aretino*. Roma: Salerno, 1997).

Il *Teremoto* è un acceso libello contro il “Colosso bestiale Antichristo della nostra età” (23) Pietro Aretino. L’operetta risponde con violenza all’azione di ostruzionismo dell’Aretino alla ricerca da parte del Doni dei favori del duca d’Urbino. La furiosa reazione del Doni culmina in una sequela di diffamazioni, insulti e invettive contro l’ex-amico. La rovina del flagello dei principi, augurata nel *Teremoto*, si rivelerà profetica in quanto l’Aretino morirà il 21 ottobre di quello stesso anno, il 1556. Dato il preannunciato progetto di Doni per sette libri non portati a termine, Procaccioli ipotizza che la vita e l’orazione funebre corrispondano a quegli ultimi due libri del libello.

Sia Aretino che Doni erano avvezzi alla polemica: l’uno la perseguì come strumento di autopromozione che gli portò fama e ricchezza; l’altro non perse occasione di scontrarsi verbalmente con amici e nemici letterati quali Vincenzo Dini, Lodovico Dolce, Agnolo Firenzuola e Lodovico Domenichi.

Come fa notare Procaccioli l’atto d’accusa del libello contro Aretino si fonda sull’identificazione Aretino-Anticristo e insiste sulla natura diabolica dell’avversario, collocando la polemica sul piano dell’ortodossia in un momento storico in cui l’Inquisizione già compilava l’*Index librorum prohibitorum* e mandava al rogo i libri proibiti. L’accusa di eresia, dichiarata già nella prima pagina del libello, pur non essendo nuova, viene qui per la prima volta divulgata a stampa.

Il gusto per la diffamazione dimostrato dal Doni si tinge di colori accesi nella ricerca di un linguaggio volutamente offensivo e scurrile, che batte principalmente su due altri aspetti della figura di Aretino la lussuria e la maldicenza. Il pamphlet contiene vari paragrafi sotto forma di lettere indirizzate a personaggi famosi come papa Paolo IV, Carlo V, Cosimo I de' Medici, al doge di Venezia, tutte volte allo scopo di screditare Aretino e di invitare questi potenti ad agire contro di lui. La vita e l'orazione funebre, ricapitolano i punti già presentati nel *Teremoto*; pur essendo i contenuti dell'*Oratione* sovrapponibili a quelli del *Teremoto*, il tono non è altrettanto aspro ma invece è apocalittico, e fa di Aretino un' "incarnazione del 'negativo' cinquecentesco" (Procaccioli, "Per il Doni", 123). Larivaille (511) esprime sull'orazione funebre un duplice dubbio: sulla paternità doniana e sull'identificazione dell'*Oratione* con l'ultimo dei sette libri ("Le essequie et la sepultura") annunciati nel *Teremoto*. Procaccioli comunque, avendo già dimostrato nell'articolo la "stretta contiguità" tra il *Teremoto* e l'*Oratione*, non discute in questa sede i problemi di attribuzione dell'orazione.

Poiché lo stampatore romano Conomelo non è altrimenti noto, Procaccioli ritiene si tratti di uno pseudonimo del Doni stesso. Grazie alla stampa e alla sua familiarità con l'editoria, acquisita durante la sua carriera di stampatore, Doni avrebbe dunque perseguito la pubblica diffamazione dell'ex-amico. La raccolta *Contra Aretinum* permette di evidenziare anche la similarità di comportamenti tra Aretino e Doni, entrambi pronti alla servilità e all'adulazione, quanto alla malevolenza e all'invidia. Riproporre oggi questi testi del Doni *contra Aretinum* significa dare nuova luce ad un 'modus vivendi' caratteristico della cultura rinascimentale, dove l'adulazione, la denigrazione, le avverse fortune, la fama e l'infamia potevano determinarsi sulla base di scambi letterario-epistolari, con la complicità dell'editoria. Il gusto del litigio e dell'accesa polemica, forniscono un interessante punto di osservazione della cultura e società del pieno Rinascimento e dei suoi aspetti anti-classicistici.

PATRIZIA BETTELLA
University of Alberta

Mario Moroni. *La presenza complessa. Identità e soggettività nelle poetiche del Novecento*. Ravenna: Longo Editore, 1998. Pp. 162.

Che il secolo appena trascorso possa essere identificato come il secolo in cui l'identità dell'uomo moderno viene maggiormente messa in discussione ci appare un'affermazione tanto scontata quanto incontrovertibile. Le nuove teorie scientifiche e psicoanalitiche, unitamente ai drammatici conflitti politici e sociali che non hanno certo risparmiato il XX secolo, hanno infatti minato alla base le fondamenta su cui si basava la percezione della soggettività. Ne sono conseguite una frammentazione e una instabilità tali da rendere impossibile ogni rappresentazione artistica pacificatoria e compiuta; al contrario, a parte qualche esempio, il XX seco-

lo ci appare come il secolo della crisi, che è al contempo crisi individuale e collettiva.

Il libro di Mario Moroni, il cui interesse specifico in questo è la poesia del Novecento, è appunto un'interessante investigazione di queste problematiche, come si può evincere dallo stesso titolo del volume: "la presenza complessa" sta appunto ad indicare che la risposta dell'io (poetico in questo caso) di fronte all'incedere del caos e delle insicurezze proprie della modernità risiede non tanto nella scomparsa e nell'annullamento del soggetto (in questo caso infatti parleremmo di "assenza"), quanto nel fornire e dare, a questa stessa crisi, risposte diverse e differenziate. Il soggetto non è assente, ma la sua "presenza" si è fatta, per usare il titolo di Moroni, "complessa" e tormentata.

Particolarmente centrata è, a nostro parere, la struttura del testo. Non potendo fornire un quadro esaustivo che coprisse *in toto* la sterminata produzione poetica novecentesca, Moroni ha isolato alcuni momenti e alcune figure chiave della nostra storia letteraria, ripercorrendo attraverso il loro esempio le varie forme della crisi del soggetto moderno. Tuttavia, prima di entrare nello stretto merito della discussione degli artisti da lui scelti (Savinio, Montale e Zanzotto su tutti), l'autore ci fornisce, all'interno del primo capitolo, significativamente intitolato "Decentramenti modernisti", alcune pagine il cui ruolo essenziale è quello di dare al lettore alcune coordinate teorico-filosofiche fondamentali per meglio comprendere il senso globale del discorso di Moroni. Teorici della letteratura quali Peter Burger, Arturo Graf e Terry Eagleton vengono ripresi e citati unitamente a filosofi dell'importanza di Nietzsche, Schopenhauer e Habermas, le cui opere ed analisi critiche rappresentano una indispensabile risorsa epistemologica. A completare il primo capitolo vi è poi la terza sezione dedicata a quei poeti che, a cavallo del XIX e del XX secolo, risposero criticamente alla nozione positivista di soggetto. D'Annunzio, Pascoli, Gozzano e Palazzeschi, ognuno con le proprie caratteristiche, rappresentano per Moroni quattro modi diversi di affrontare questa cruciale questione, che vanno dalla fusione io-natura di D'Annunzio alla scelte più avanguardistiche di Palazzeschi.

Il secondo capitolo, interamente dedicato ad una delle figure più rilevanti del nostro modernismo, si sofferma sulle scelte "metafisiche" di Alberto Savinio, sul suo rapporto con il Surrealismo e le Avanguardie in generale. È in particolare *Hermaphrodito* ad essere al centro dell'indagine di Moroni in quanto opera dalla forte impronta autobiografica, nella quale si iscrive il mito dell'ermafrodito capace, grazie alla sua innata duplicità, di "inglobare oggetti ed eventi, per stabilire con essi un rapporto privilegiato" (52). Questa figura, che compare per la prima volta in *Les Chants de la Mi-Mort*, rappresenta la versione mitologica della soggettività modernista, una soggettività trasgressiva sia nella lingua sia nelle problematiche più strettamente storico-culturali ed estetiche.

Dopo aver analizzato le risposte date alla crisi dell'individuo da parte dell'avanguardia storica (capitolo terzo), con particolare enfasi data alle istanze futuriste ed ai gridi marinettiani inneggianti alla distruzione dell'io in letteratura, Moroni si sofferma su Eugenio Montale e sulle sue posizioni che l'autore definisce "di confine". Il suo decentramento, storico e poetico, viene investigato ricorrendo a pun-

tuali analisi di celebri liriche quali "La casa dei doganieri", poesia di confine per eccellenza, "I limoni" e "Merigiare pallido e assorto". In tutte e tre queste occasioni lo scopo di Moroni è rilevare la posizione decentrata dell'io rispetto alla natura, alla memoria, alla storia: "l'ipotesi" scrive lo studioso laziale, "è che non si possa parlare di scomparsa del soggetto umano, bensì, ancora una volta, di una condizione di confine" (91).

Di grande interesse è anche il quinto capitolo, intitolato "Andrea Zanzotto e i Novissimi: l'io come unità minima di testimonianza", in cui vengono investigate similarità e differenze tra queste due esperienze poetiche. Se da un punto di vista strettamente linguistico le posizioni dei Novissimi e quelle di Zanzotto sembrano infatti accomunabili, diverse sono le idee concernenti le implicazioni ideologiche della letteratura e il rapporto da avere con la tradizione letteraria: da una parte il rifiuto polemico di ogni relazione con il passato, dall'altra un tentativo di rielaborare lo stesso in chiave moderna o, se si preferisce, postmoderna. Ma le parti più rilevanti del capitolo riguardano il rapporto soggetto/linguaggio (alla frammentazione dell'uno corrisponde la frammentazione dell'altro), la poetica della "frizione" (per analizzare la quale Moroni si serve di poesie tratte da *Il galateo in bosco*) e la rilevante influenza avuta dalle teorie lacaniane sulla poesia di Zanzotto.

A concludere questo viaggio lungo un secolo non poteva mancare una sezione dedicata alla soggettività femminile, una soggettività per definizione marginale, le cui dinamiche differiscono necessariamente da quelle di una scrittura al maschile. Non si tratta infatti più di trovare risposte più o meno convincenti per cercare di superare una crisi, quanto piuttosto di trovare una voce propria e di acquisire lo "statuto del soggetto" (131). Con queste riflessioni, concernenti soprattutto la poetessa Amelia Rosselli, si chiude il testo di Moroni che si segnala, oltre che per le penetranti analisi testuali, anche per un notevole spessore teorico-filosofico. Un ottimo strumento insomma, per chi volesse approfondire una questione tanto dibattuta ed affascinante.

PAOLO CHIRUNIBOLO
University of Toronto

Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives, Ed. Howard Curle and Stephen Snyder. Toronto: University of Toronto Press. Pp. 2000.

This collection is the second in the series "Contemporary Perspectives" dedicated to Italian filmmakers and published by the University of Toronto. The first was Patrick Rumble's and Bart Testa's Pier Paolo Pasolini, 1994. The latter had the advantage of deriving in large part from a conference on Pasolini held in Toronto in 1990 and was thus, inevitably, contemporary in perspective. The conference itself was a reflection of ongoing international interest in Pasolini as filmmaker, poet, novelist, journalist, theoretician, leftist intellectual, and openly homosexual Italian male. Vittorio De Sica does not hold such interest, particularly in North America, hence the editors of the De Sica volume did not have at their disposal

either a repository of recent revaluations or a pool of scholars readily called upon to provide such revaluations. The consequence is that the De Sica collection contains a good deal of pre-1985 material, including statements by De Sica and his principal collaborator Cesare Zavattini; reprints of several post-1985 essays; and just five truly "contemporary," original, contributions, most or all of which emanate from the University of Manitoba, rather than from a larger community of Italian and film academics.

De Sica's comments include statements (often too brief) about his filmmaking and films, as well as an interview with Charles Thomas Samuels that provides good coverage of his career. Zavattini's contribution is the well known "Some Ideas on Cinema" in which he provides his familiar formulations on neorealism. The other pre-1985 material includes André Bazin's discussion of De Sica as *metteur en scène*, Pauline Kael's personal homage to *Shoeshine*, and a brief 1964 essay by James Price that identifies multiple personas within De Sica's work as both director and actor and links them to different moments in Italian history. More extensive reprinted essays includes Philip Cannistraro's interesting discussion of De Sica's career as an actor, as well as filmmaker, both under and after Fascism; Bart Cardullo's persuasive treatment of *Shoeshine* not as a critique of Italian society but as a presentation of that society's victimization; and Peter Bondanella's instructive analysis of Rossellini's *The Machine to Kill Bad People* and De Sica's *Miracle in Milan*, in which he distinguishes between neorealist films and neorealist critics, emphasizing that the former, rather than fulfilling the often narrow realist strictures of the latter, are often about the relation between appearance and reality. Two relatively weak entries are Alexander Grinstein's 1953 object-relations reading of *Miracle in Milan*, which seems to converge at times with popular entertainment parodies of psychoanalysis, and Vernon Young's 1956 review-essay on Umberto D. Most intriguing of the pre-1985 reprints is Hart Wegner's "Pius Aeneas and Totò, il buono: The Founding Myth of the Divine City," which sees *Miracle in Milan* as reworking a flawed Virgilian myth of the founding of Rome, with the film's hero, Totò more sensitized to social need than was Aeneas. This relates the film to contemporary visions of a new Italian social order and makes it a forerunner of post-1968 historical revisionism, in which other Italian foundational myths came to be debunked: the *Risorgimento* (now seen as flawed or false origin) and the Resistance (now an unsustainable moment of, again flawed, unification).

The most theoretical of the reprints is Frank P. Tomasulo's 1982 reading of De Sica's *The Bicycle Thief*, written in the shadow of post-1968 French and British film theory and displaying its vices and virtues. While usefully critiquing the *The Bicycle Thief* for a failure to address underlying causes of socioeconomic malaise in postwar Italy, the essay falls prey to jargon and prescription — an occupational hazard in the context in which the essay was written.

Least useful is Colin Westerbrook's brief plot summary/review of *A Brief Vacation*, though its inclusion is intended to provide coverage of late De Sica.

Among the post-1985 reprints, the most extensive treatments of De Sica are Marcia Landy's discussion of De Sica's filmmaking under Fascism, and Millicent

Marcus's analysis of *The Garden of the Finzi-Contini*, which addresses both Bassani's novel and De Sica's adaptation. Two other reprints focus less on De Sica than on theoretical issues. Gilberto Perez's concern with realism allows him a brief but compelling discussion of the use of the camera in Umberto D. Gilles Deleuze's theoretical work on the image induces a brilliant discussion of neorealism's (and De Sica's) "pure optical situation," where characters are turned into viewers instead of actors, reflective of Italian postwar paralysis.

The anthology's original essays include an informative introduction that surveys De Sica's career as actor and filmmaker, as well as critical responses to his work. George Toles offers an intelligent reading of De Sica that focuses on *The Children Are Watching Us* to interrogate what Toles describes as De Sica's "ethics of integral presentness." Howard Curle provides a reading of *The Roof*, a neglected realist work, which convincingly ties the film to a changing Italy en route to the Economic Boom (1958-63). Stephen Snyder, drawing on French psychoanalytic theorist Jacques Lacan, contributes a stimulating discussion of visibility and invisibility, seeing and being seen, in De Sica's oft dismissed later work. Mark West's rereading of *The Bicycle Thief* is at times awkwardly written, with overwrought interpretations, but it does shed light on the complexity of the film's protagonist, Antonio Ricci, and viewer response to him. Faye McIntyre's analysis of *Two Women* captures the fragility of identity in De Sica's film, though at times the strands of her argument are difficult to hold together. There are some technical problems with the volume: particularly the placement of the photo section one page into the book's first main chapter, and the inclusion of a journalist's portrait of De Sica at the start of what is supposed to be his comments about his work.

There are problems with translations from Italian. In Cannistraro's essay, "impegno" is rendered as "imprint" instead of as "(political) commitment": a significant error. And "cinematografaro piccolo borghese" is translated as "little bourgeois cinematographer," when the phrase means "second-rate petit-bourgeois film director."

Also problematic is the lack of either Contributors' Notes or a Bibliography, both of which the Pasolini volume contains. There is also inconsistency among prefatory notes to the essays. In some cases, they are ample, in others scanty. At times they serve as contributor notes, at times not. And when they do, they are inadequate: e.g., underrepresenting both Bondanella's and Marcus's publications on Italian film.

The greatest strength of the volume lies in its coverage of a broad range of De Sica's work, including that as an actor. The principal limitation is its aforementioned inability to provide a truly contemporary set of perspectives on the Italian director—and included in this a rethinking of De Sica in a contemporary critical or theoretical context, whether that be film studies, cultural studies, or Italian studies. (Even the original essays, Snyder's excepted, tend to be traditional explications of individual texts and/or "belles-lettres" appreciations rather than more theoretically focused.) Nonetheless, as suggested at the outset, this last limitation lies largely beyond the control of the editors. Moreover, the collection includes more than enough positive things to inspire Italianists and film scholars

to rethink De Sica along a variety of lines: the relation between the filmmaker and Zavattini; the signifying practices of De Sica's films before, during, and after neo-realism; De Sica and the Americanization of Italian film and culture; and so on. In short, the volume may well serve to spark a renewal in the study of De Sica, leading to more comprehensive contemporary insight into his work. For this reason, as well as for all the good things noted above in individual essays, the volume is a welcome addition to the University of Toronto series and to the literature of Italian film history and criticism.

FRANK BURKE

(Queen's University)

Zsusanna Rozsnyói. *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*. Ravenna: Longo Ed., 2000. 161 pp. IL 25,000.

Rozsnyói's study, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, is a well-researched exploration of little-studied texts published in the three decades between the printing of the third edition of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* (1532) and the publication of Torquato Tasso's *Rinaldo* (1562). Rozsnyói focuses on the notion of hybridization between epic and chivalric traditions and on the resulting mutual "interference" between theoretical discourse and literary practice (7). Rozsnyói recognizes the canonical status of Ariosto's *Orlando Furioso* and its vast influence over the thematic and structural organization of later poems, as well as the importance of contemporary scholarly elaborations of Aristotle's *Poetics*, newly translated in Latin and Italian (24). She focuses on issues of narrative and discursive technique. Her research is solidly based on historical material and on mostly Italian critical works published in the last century. Rozsnyói exhibits a thorough knowledge of the content and narrative structure of the texts and the debate over the theory of genre. She espouses Bakhtin's idea that literary genres derive from the constant reproduction of other genres and observes that the chivalric romance has constantly absorbed minor genres, thus becoming a very flexible and open structure (89).

Rozsnyói considers Giorgio Trissino's *L'Italia liberata dai Goti*, (1547-1548), Luigi Alamanni's *Girone il cortese* (1548) and *Avarebide* (1560), Giambattista Giralaldi Cinzio's *Dell'Hercole*, (1557) Bernardo Tasso's *Amadigi di Gaula*, (1560) and Francesco Bolognetti's *Costante* (1565-1566). She briefly considers Tullia d'Aragona's *Meschino detto il Guerrino* (1560), an epic poem addressed to a female audience; Ludovico Dolce's translation of Ovid's *Metamorphoses* in *octave* (1570) and his poem *Achille ed Enea*, (1570) — both examples of experimentation with the classical tradition. For Rozsnyói, these texts express new relationships of author and text and author and literary tradition. They are also the objects of multiple reproductions among various social strata thanks to the market of the printed book. The first two chapters analyze the constant interconnection between lit-

erary practice and theoretical elaboration; the last two chapters examine the narrative strategies and the discursive techniques exemplified in the texts and the authors' manipulation of *topoi* belonging to the classical and the vernacular literary traditions. The argument underlying Rozsnyói's research is that the texts do not introduce any new formal or narrative characteristics in the traditional structure of the epic and chivalric genres. Instead, they give new meaning to the two genres by sifting formal and narrative elements through the Ariostean filter and by moralizing the chivalric material to make it fit for the court.

Rozsnyói begins her study by analyzing the influence of the classical tradition on the theoretical elaboration of authors who aimed at creating a renewed epic genre in the vernacular. Trissino applied the newly discovered Aristotelian rules of unity to *L'Italia*, which he modeled after the *Iliad*. Alamanni, having tried to blend the Aristotelian rules with the chivalric tradition in his "romanzo regolare" *Girone*, returned to imitate the Homeric model with *Avarebide*. Bolognetti more successfully combined historical and epic narration within the unity of action in *Il Costante*. Bernardo Tasso attempted a "compromise" between the epic and the romance form, adopting first the classical unity of action and then the Ariostean model. Giralaldi and Pigna, supporters of the Ariostean model, underlined in their theoretical writings formal and structural similarities between Ovid's *Metamorphoses* and Ariosto's poem, which Dolce exemplified in his translation of Ovid's poem. Rozsnyói makes the reader appreciate the composite nature of the figure of the post-Ariostean author. He is the critic and the creator of his texts, as the correspondence among Giralaldi, Bolognetti and Bernardo Tasso exemplifies. He balances between theoretical reflection and literary artifact, aware of the public's importance in the print market and the possibilities offered by generic and structural hybridization.

Rozsnyói next focuses her attention on *Girone il Cortese*, *Dell' Hercole* and *Amadigi*, three narrative experiments built around the unity of action. Alamanni, Giralaldi and Bernardo Tasso build their narrative unity around the figure of the hero. The hero is deprived of the moral flaws that characterized the paladins of the chivalric romance and Ariosto's poem. He becomes an example of rectitude for the late sixteenth-century Italian court. Tasso tries to balance this unity and the multiplicity of narrative actions by subordinating them to the figure of the hero and his adventures, thus substituting the centrifugal action of *Orlando Furioso* with a centripetal action (57).

In the last chapter, Rozsnyói shifts to an engaging analysis of the relationship between main stories and digressions and the notion of time. She cogently observes that the discovery of Aristotle's *Poetics* with its notion of temporality led late-sixteenth-century authors of modern epics to reject the treatment of time elaborated in the Homeric tradition and the technique of *entreleçement* in chivalric tradition. Instead, they created an extremely organized narrative time, modeled on the human body and the labyrinth. Giralaldi assimilates the epic poem to a proportioned body and to a labyrinth that conceals an organized structure beneath its haphazard appearance (64-66). These images reflect the authors' exigency to balance the multiplicity of the digressions and of the secondary episodes with the

main plot. Rozsnyói analyzes many examples of prologue, ending and formulas of connection. She observes that the authors resort to pedantic techniques, used in traditional *cantari*, rather than developing Ariosto's innovative elaborations of traditional strategies.

Rozsnyói's study is a welcome addition to research on late-Renaissance narrative and discursive techniques and an interesting elaboration of Bakhtin's concept of literary genres as constant reproductions of other genres. It will be useful to scholars interested in the development of the epic genre in the second half of the sixteenth century and its consequent process of hybridization and manipulation with other genres and with the theoretical reflection on the subject. The "minor" texts that Rozsnyói skillfully analyzes witness to the evolution of the late sixteenth-century epic poem as an ambiguous heir to Ariosto's structural innovations in *Orlando Furioso* and as a precursor of Torquato Tasso's centripetal universe in *Gerusalemme liberata*.

MONICA CALABRITTO
Hunter College, CUNY

Karen Pinkus. *Bodily Regimes: Italian Advertising under Fascism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. Pp. 268.

The mention of war at the threshold of this millennium does not fail to revive in the memory images of WW II poster advertising, where the human body has indelible prominence as if to remind us that in times of war, then as now, what is most valuable is also most vulnerable (*Time*, 15 October 2001, 58: a wholesome young woman in cap and overalls stands holding a hoe in one hand and a basket of fresh fruit and vegetables in the other advertising the "War gardens for Victory: grow vitamins at your kitchen door"). In the past decade a spate of studies on very disparate fields have drawn attention to areas of fascist activity heretofore unexplored. Karen Pinkus has made a significant contribution to scholarship in this study, which systematically demonstrates how in Italy the human body was taken as the centrepiece for commercial advertisement in the 1930s to '40s—a decade of mature fascist market conditions following the establishment in 1922 of a new government under Mussolini. In essence, commercialism used the human body as messenger on billboards, books, flyers, and all types of displays. Through this massive and deliberate public exposure, Pinkus contends, the figures of men, women, and children became vehicles for party propaganda. The author postulates that advertising strategies employed by the Fascists still subliminally affect the political landscape and the economy of Italy today: "Advertising images—in particular, images of the body—are not somehow symbols of an aberrant, monstrous oppression, but form a ground for the present Italian state and its economy." (1)

This study is divided into five very rich chapters, complemented by black and white illustrations of advertisements and abundant endnotes. Keeping in view media, and women's studies where the body has gained prominence and legitima-

cy as a locus of unprecedented research, the first chapter "The Body and the Market," aptly addresses the question of whether fascist advertising as a new type of communication can be viewed as a new type of "humanism". In the first pages Pinkus demonstrates the iconic simplicity which characterizes much of the propaganda of the '30s and early '40s, as well as the linearity between text, image, product, bringing to mind the brevity, harmony and visual impact codified in Renaissance and Baroque emblems. Yet unlike them, fascist advertising imagery was intended not to encrypt but rather to decrypt a message, a universal symbolism subliminally aimed at lending fascist ads the greatest possible "power" (greater than was inherent in early humanist literary and artistic emblems). This novel form of twentieth-century instant communication celebrates, in fact, the surge of a new mass audience in Italy. To substantiate her assertion, Pinkus points out the fact that artists themselves revelled in this new mode of expression, especially preferred after the 1909 *Futurist Manifesto*. By reviewing the treatment of the human body in some key historical moments, Pinkus shows how its representation was transformed from the greatest degree of control (as in the Renaissance), to an hallucinatory fragmentation in more recent times, broken apart and "disavowing its own corporeality."

The analysis offered in the first chapter on the work of Erwin Panofsky and Otto Neurath in relation to iconography and iconology and their potential application to modern design prepares the ground for a reading of the following chapter, "Selling the Black Body: Advertising and the African Campaign," which undertakes a specific iconographic investigation of the "non-Italian body," namely, that of the racial "other" evolving and taking root in the Italian popular culture of the 1930s. Pinkus points out the centrality of the black body in Italian colonial politics and fascist cultural imagination when the New Roman Empire in East Africa was declared in 1936. (40) Already in 1911, F. T. Marinetti, already a household name and a national celebrity, won much international notoriety for his novel *Mafarka le futuriste, roman africain* (1910), which created a literary fracas not only because its protagonist is a black Arab from north Africa, but also because he is given openly exaggerated human-animal erotic attributes, including an enormous eleven-metre-long phallus, "alibi of his masculine *virtù*." The second part of the chapter shows how after Italy's entry into East Africa, the Fascist regime launched a massive advertising campaign intended to disseminate an optimistic vision of colonial economics, politics, culture as well as employment. This concerted effort caused something of a transformation in public attitude: what before Fascism was considered "monstrous" or "taboo" in African art and culture, actually became accepted and even sought after. As well, in Italy the black human figure became associated not with caricatures of servility, and "racial problems," as in America, but with "cartoon features" of blackness, such as rounded lips, protruding jaw, wide-open stare. But in the Italian context, many of these physiognomic details correspond to elements in studies by the nineteenth-century criminal anthropologist Cesare Lombroso. The word "deformation" became a key term in the fascist educational campaigns; it is a racist term, but also an aesthetic one (43).

Pinkus equates modernization of class media in Italy with its "fascistization." In Chapter 3, "The Fascist Body as Producer and Consumer," the author provides much documented evidence favouring her view that as fascism evolved, so did goals and styles of advertising, to the point that publicity and fascism coalesced in their desire to "create a classless consumer who would inevitably identify his or her needs with a national economy rather than with a particular class-based commodity culture, and to create a rationalized working-class producer." (82-3) Between the two wars, Italy directed its efforts to surviving the depression years and strengthening its so-called autarchic position in the global economy through a public and economic campaign that was conveniently oblivious to the international crisis. Thus, bodies represented in production and consumer propaganda of the 1930s were designed to convey a veneer of optimism. In actual fact, Pinkus maintains, they seem oppressed, weighed down by a very real economic depression characterized by high unemployment, lower wages, fewer work hours and an impoverished quality of life. That the exploitation of the body was a means to creating a "voice" for marketing is amply illustrated by the author's analysis of a number of posters related to advertisements of foods, savings, stocks, family unity. The chapter concludes with an examination of a chapter by Marx, "Capitalism, Machinery and Automation," in which Pinkus can see the foreshadowing of the moment when the human "head" will be objectified in the machine, which will take over, permitting relevance to the human body only when machines need fixing.

Matters of gender in advertising are considered in the fourth chapter, "The Body and Its Armors"—a metaphor for the numerous "controls" which, Pinkus argues, the regime imposed upon the human body, blocking both the reception of external desires and the expression of internal ones. She proposes the advertisement of the trench coat as an example since, she maintains, it illustrates the determination of companies to erase traces of gender in design. Moreover, "like a military uniform, the non-gender specific trench coat lifts up the body to its full height and helps the wearer march forth into the bad weather, shoulder to shoulder with other comrades-in-armor." (160-61) From Pinkus's observations, it becomes very clear that the "unisex" trend so popular today, was first given full visualization in fascist ads. An additional observation worthy of mention concerns fascist attitudes to suntanning, and sulphur baths regarded as "healthy" activities, later regimented to become almost compulsory "vacation" and group diversions. Pastimes were thus subject to group consensus, to physical conformity, where being in agreement was synonymous with "enjoying oneself." (176)

The concluding chapter, "The Body Disappears: Negation, Toxicity, Annihilation," draws parallels between the visual diminishing of the body in front of the sun lamp and the threatened disintegration of the human body under the influences of synthetic substances and solar as well as chemical radiation. The "rayon" fabric had great success and was advertised by means of a male figure with geometric facial features emerging from a perfectly folded bolt of cloth. In the 1930s, "radium" was associated with social utopias where men could harness power from a tiny source, live free of disease, and dispense with the need for man-

ual labour; the idea of nuclear energy and atomic bomb had entered the imagination of popular culture long before their invention, and military theorists such as Giulio Douhet in Italy had envisioned the possibility of large-scale annihilation. Like sun lamps (of which il Duce seems to have made frequent use), X-ray photography became very popular. Pinkus calls the mass fascination with "rays" of various types the "hygiene of fascist culture," while she goes on to point out that the immense potential of radioactivity to induce hygienic purgations was recognized by a variety of manufacturers of "*personal* hygiene products": soaps, for example, were marked "radioactive" or "radio-curative." (204) The late nineteenth-century fascination with magnetism and hypnosis is reviewed by Pinkus in the context of fascist advertising showing rays radiating from the human eye: "Beholding the compelling advertisements, the consumer is transfixed, perhaps annihilated, by the mesmerizing rays that return the gaze." (237) After reviewing contemporary examples of body annihilation, Pinkus delves into the foray of contemporary politics connecting the annihilating force of fascist ideology and advertising with violent happenings such as car explosions in Sicily and mass graves in Somalia. The recent human carnage in New York, 11 September 2001 rushes to mind, lending immediate relevance and realism to Pinkus's concluding assertion: "Perhaps some critics would like to retrieve the body from its shaded, negated "crisis" under the fascist regime, but I can offer no definite conclusion, only the vague suspicion that such a rematerialization or closure remains impossible." (243)

This fascinating study is not just an analysis of a particular historical period, as might seem at first glance. With a judicious eye to history and a keen sense for detail, it explores the hallucinatory world of subliminal brainwashing and body politics past and present. It spins as well a very fine, yet concrete link, like a spider's durable web, between the present technological era and the fascist period, drawing disconcerting parallels. Fundamental concerns with the significance of the human person both inform and underscore her often brilliant analysis of fascist advertisement vocabulary. Though left unstated, Pinkus's question is postulated in every page. Italian Fascism had its subliminal, malignant mode of disavowing the importance of the single individual: at a distance of more than half a century, has the Italian, or, for that matter, the Western political establishment made significant strides toward giving civic dignity and centrality to individual human concerns? The generous documentation, the clarity of structure and articulation, the excellent illustrations, the vast scope of the discourse reaching back as it does to Marxism and looking forward to future possibilities, render this work a truly valuable tool for students and scholars immersed mind and soul in old and new studies, be they interdisciplinary, cultural, media, women's, historical, and not least, Italian studies.

VERA E. GOLINI
St. Jerome's University (Waterloo)

Peter Bondanella. *Umberto Eco and the open text*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Umberto Eco's fame in Italy dates back to his early success with *Opera aperta* (1962) and *Il diario minimo* (1963). The medievalist, expert on James Joyce and philosopher rapidly increased his popularity as he affirmed himself with numerous writings on popular culture and mass media later collected in volumes such as *Sugli specchi e altri saggi*, *Apocalittici e integrati* and *Dalla periferia dell'impero*. In 1973 appeared *Segno*, Eco's first study on semiotics and in 1976 he published *A Theory of Semiotics*—what many still consider a major milestone in the field of semiotics.

The first monographic study on Umberto Eco was published by the distinguished scholar Teresa de Lauretis. Her essay *Umberto Eco* (1981) came out soon after the publication of the unprecedented international bestseller *Il nome della Rosa* (1980) and remains one of the best interpretations of Eco's background and scholarship. In North America in the late seventies the name of Umberto Eco was known mainly by scholars of semiotics and narratology familiar with *A Theory of Semiotics* and *The role of the Reader*; and by medievalists who had appreciated the author's work on Thomas Aquinas and medieval aesthetics. Needless to say it was his overwhelming success as a fiction writer that launched Umberto Eco as one of the most important Italian intellectuals. One of the best overall picture of Eco's achievements is without a doubt the special volume in honor of the author's 60th birthday: *Semiotica: Storia Teoria Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*. The essays were edited by three of the author's most faithful students P. Magli, G. Manetti and P. Violi.

English speaking students and scholars of Umberto Eco have been waiting for a long time for a monographic study of the well known professor of semiotics, narrator, literary theorist, and expert of mass culture and communication. Peter Bondanella's *U. Eco and the open text*, an intelligent, well researched and most lucid study on Umberto Eco was certainly well worth the wait.

Written in a style and language that make easy and pleasurable reading, Bondanella's text takes us through eight chapters rich with information and acute observations on practically every major aspect of Eco's outstanding career as media expert, semiotician and narrator. From the opening pages to the last chapter "Inferential strolls and narrative shipwrecks", Bondanella's work reminds us that we are dealing with a most unusual author who is constantly revising his writings: "a continual works in progress." The author explains how and why Eco has revised several of his works and has changed substantially the content of some of his collections of essays and theoretical works at the time that were been translated into English. This is particularly true of *The Open Work*, *A Theory of Semiotics*, *The Role of the Reader*, *The Limits of Interpretation*, and *Apocalypse Postponed*. When these texts are quoted the author makes sure that the reader is informed if the corresponding pages exist in the original version. Moreover, Bondanella provides us with page references from both the Italian and English version of all the texts and novels under scrutiny.

From the days of Eco's doctoral thesis *The Aesthetics of Thomas Aquinas* (1956) and his provocative essays *The Open Work* (1962), to his most recent literary observations on narrative strategies, *Six Walks in the Fictional Woods* (1994), Bondanella has carefully documented the author's interdisciplinary interests that have preceded, accompanied and followed the writing of his novels that have been widely accepted by critics and general readers throughout the world: *The Name of the Rose* (1980), *Foucault's Pendulum* (1988) and *The Island of the Day Before* (1994). *Baudolino* came out in November of 2001 and is presently being translated.

Readers will find very informative the comments on the author's pre semiotic years and on how it was primarily Eco's interest in popular culture, aesthetics, information, and communication theories that led him first to consider the applications of structuralism and soon after to study the field of semiotics. Again, Bondanella must be recognized for his comments on some of the lesser known works of Eco that only recently have been translated (and not always in their entirety) —I am speaking of the important essays on different aspects of culture—high and low— in *Diario minino*, *Apocalittici e integrati*, *Il mito del superman*, and *Sugli specchi e altri saggi*.

As mentioned, most academics who have known Eco before he became a best seller of novels had read mainly his theoretical works on semiotics, a few essays on mass media and communication, and the author's contribution to reader's reception theories *The Role of the Reader*. Bondanella makes sure that Eco the semiotician and philosophy of language expert receives plenty of space in this study that truly succeeds in providing "a reliable, thought provoking... brief account of Eco's intellectual development and major theoretical contributions during the past four decades." Indeed, the author provides us with an excellent overall picture of a writer who has a remarkable talent for fusing theory, erudition, humor, and widespread encyclopedic information in such a way that reading his texts becomes a pleasurable learning experience.

Readers who are interested primarily in Eco as a narrator will find in *Umberto Eco and the open text* a plethora of information on the first three novels. Eco's narrative strategies are summarized in the analyses of each novel as Bondanella makes references to palimpsests, intertextuality, anxiety of influence, meta-history, self-reflexiveness, detective novels, pastiche, parodies, *ars combinatoria*, and several other elements that combine in making these works some of the best examples of encyclopedic postmodern fictions. In short, Peter Bondanella's study on Umberto Eco is an invaluable guide for anyone who wishes to appreciate and pursue a research on one of the most witty, erudite, intelligent, encyclopedic, and entertaining intellectuals of our days who continues to excel with each publication in the art of *docere et delectare*.

ROCCO CAPOZZI
(University of Toronto)

Veronica Franco: Poems and Selected Letters. Eds., transl., Rosalind Jones, Margaret F. Rosenthal. Chicago: U Chicago Press, 1998. Pp. xxvi, 300.

The present study is part of a series titled "The Other Voice in Early Modern Europe," whose goal is to retrieve the writings of the "other voice" in contradistinction to the voice of educated men "who created Western culture." Other Italian women who have been studied in this series are Laura Cereta, Moderata Fonte, Cecilia Ferrazzi, Tullia D'Aragona, Antonia Pulci. The premise that the voice of women writers and philosophers emerged against a backdrop of a three-thousand year history of misogyny rooted in the civilizations of western culture gives rise to the magnificent essay "The Mysoginist Tradition, 500 B.C.E. - 1500 C.E.," which introduces this translation of selected correspondence and poetry by Franco. This important critical, historical and textual document for teachers and students targets peak moments in the historical development of Western women's cultural accomplishments and consciousness. The contributions of Renaissance women intellectuals like Franco are thus better contextualized and understood. A diverse range of subjects such as "Greek Philosophy and Female Nature," "Roman Law and the Female Condition," "Christian Doctrine and Women's Place," "The Image of Women in Medieval Literature," womens' roles in family and Church, "The Humanist Foundation," "Women Patrons," problems relating to chastity, speech, and knowledge, both trace the contours of mysoginism and provide valuable assessments of the humanist texts that aided in moving forward critiques of mysoginist attitudes. Jones and Rosenthal demonstrate how, by calling authors, texts, and ideas into question, the Humanist movement made possible the reexamination of the intellectual tradition from the Greeks. Thus, the movement in time proved to a vital catalysts for extricating women—even if minimally at first—from cultural prejudice and social subordination. In the conclusion the essay notes that the pioneers of female education were not men, but rather women humanists successful through their own capacities in attaining a breadth of education equivalent to that of prominent men. Because numerous women of diverse classes were educated to the same standards as male leaders (often their fathers or brothers), they were able to raise their voice to claim their dignity as human beings, equal to men legally, morally and intellectually. And yet, Western cultural history bears witness to the fact that until 1700 and beyond, the voice of women and that of men on their behalf, remained only dimly audible. At the same time it is not possible to estimate how much of the realignment of social institutions occurring in the modern ages owes to these early voices.

The present study offers a translation of 17 of Veronica Franco's "Familiar Letters to Various People" of the year 1580. The major segment of the text contains a very fine translation of Franco's "Poems in Terza Rima" divided into 25 Capitoli, each preceded by a brief prose summary. The Italian is usefully given on the opposite page. A substantial bibliography of primary and secondary texts is appended at the conclusion.

The editors' introduction "The Honoured Courtesan," provides a biography and cultural context for Franco's letters and poems, where she dramatizes her connections with men friends employing her skill with sexual and rhetorical nuancing. Franco's letters shed light on her intricate biography and her many social concerns. Although much of her correspondence is concerned with legal matters (her economic situation, her wills, her Venetian Inquisition trials accusing her of practising incantations), nevertheless the chosen selections show an important portion of the wide spectrum of social connections that enriched and also complicated Franco's personal and cultural life.

Letter 22 is of particular interest as it focuses on one of Franco's main life-long concerns—the condition of the woman in Venetian society. In her lucid depiction of the life, responsibilities, risks, and sacrifices of being a respected and honoured courtesan, Franco responds to a mother's inquiry for advice by stating that only an evil mother would wish for her daughter to become a courtesan because "among all the world calamities, this is the worst." Franco's high regard for a good marriage was informed by her deep concern for women, whether single, unwed mothers or penitent prostitutes, whose need for shelters she repeatedly reiterated to the Venetian government. Situated just after a rich body of critical material on Franco in the past decade, Franco's poetry and letters, translated so accurately into the idiomatic diction of today, are especially welcome. The realism, the immediacy, and concerns of the original, mirror in a telling way the feminist predicaments of today.

This study represents an important addition to the Series not only because of the expert use of English to convey the letter and spirit of the Italian original, not only because it enriches the stock of Italian Renaissance texts in translation suited to cultural studies, gender/women's studies, and the several related fields, but also because it continues to consolidate the discourse affirming that women's voices must be recognized as sources and origins of the maturing feminist tradition, and of the restructuring of social institutions taking place in our contemporary societies.

VERA F. GOLINI

St. Jerome's University (Waterloo)

***The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici.* Ed. Konrad Eisenbichler. Aldershot, UK: Ashgate, 2001. 19 pls. + xxi + 262 pp.**

Exploration of the breadth of Cosimo de' Medici's cultural policies is the focus of this gather of papers presented for the session, 'Culture and Politics in Ducal Florence' at the Renaissance Society of America Conference, Los Angeles, March 26, 1999. Collectively, its contributors move us beyond the welter of propagandistic programmes of ducal self-fashioning expressed in acres of fresco, sculptural montage, architecture and apparati. In these engrossing case studies, the broader effects of ducal patronage across society are explored. Dissenting voices,

the vagaries of a merchant's career as ducal double agent, the decorum of princely equestrianism, carnivalesque parody of Cosimo's prized Accademia Fiorentina and subtexts in 'reliable' records or underpinnings in eulogistic poetry are among its many explorations. As in his role as artificer of an absolutist state, Cosimo's reach in cultural matters seems never to have exceeded his grasp, but we are forced to reevaluate his image as he 'emerges' from archival evidence in unexpected ways.

Three introductory chapters set the political stage. Marcello Simonetta succinctly describes how, in the wake of shocks to Florence's body politic the new boy-Duke ably outmanoeuvred Francesco Vettori and Francesco Guicciardini, seasoned oligarchs who sought to propel their interests through him. They were quickly sidelined into bitter, political limbo. Through her study of tiny Lucca's struggle against his expansionism, Mary Hewlett conveys Cosimo's determined bid for hegemony over Italian principalities, and exposes European realpolitik designed to curb his political heft. Laura Hunt details the career of the merchant Antonio Guidotti as Cosimo's diplomatic double-agent. His limited grasp of political realities is revealed in his boast to hold the 'solution to all difficulties' in the Anglo-French negotiations of 1550; one insoluble proposal was to betroth Cosimo's nine-year-old heir Francesco to England's sixteen-year-old Princess Elizabeth.

Roger Crum envisions the empowered young Duke, temporarily quartered in the Palazzo Medici as he absorbs in its ambience the legendary aura of his ancestors, and in doing so fashions his own. The pattern shown by Deanna Basile of Cosimo's cunning self-promotion as a new Solomon in the adjudication of his own laws is startling. Transgressions were dispassionately forgiven by him for the sake of holding on to any cultural prize. Mitigation of punishment usually came, however, at a price: Benedetto Varchi, eminent capo of Cosimo's Accademia Fiorentina, was induced to write his *Istorie fiorentine* to offset a charge of rape against a nine-year-old girl; the brilliant courtesan Tullia d'Aragona's salon and patronage by Duchess Eleonora compelled Cosimo to 'grant her leniency as a poet' against new sumptuary laws which would force her to adopt the insignia of a prostitute. Margaret Gallucci details Cosimo's shrewd sentencing of the obstreperous Benvenuto Cellini to house arrest for his homosexuality; as a result, the unfortunate Cellini's career withered into oblivion.

Three contributions concern Cosimo's most enduring legacy: his promotion on many fronts of the Tuscan vernacular as the lingua franca of Italy. Antonio Ricci surveys the career of the ducal printer, Lorenzo Torrentino, whose contract ensured his compliance to exclusively fulfil Cosimo's cultural agenda, an endeavour that beggared him. Using fonts chosen by the Duke, his presses poured out classical translations; university texts; manuscript transcriptions; vernacular works of great Tuscan writers and contemporary poetry, prose, history, commentaries and frank propaganda generated by the Accademia Fiorentina, the hub of interconnected cultural initiatives. Mary Watt examines the reception of Dante as repository of Florentine values, pride of language, patriotism and as thematic support for Cosimo's monarchical form of government. Victoria Kirkham's a newly

discovered eclogue by Laura Battiferra places the ducal couple in a Medicean Arcadia that mythologises them and recalls the illustrious circle of Lorenzo de' Medici.

Scholars will make pause as Paola Tinagli questions assumptions that Vasari's *Ragionamenti* functioned principally to explain decorative cycles completed in 1560 in the Apartment of the Elements and the Apartment of Leo X in the Palazzo della Signoria. Her stringent analysis of Vasari's exchanges with ducal iconographers reveals subtexts that promote Cosimo as fated through his Medici lineage to found his dynasty and become 'mirror of prince' for his descendants. In James Harper's examination of the baroque tapestry cycle, *The Life of Cosimo I*, commissioned in 1655 by Grand Duke Ferdinando II, the fruition of that ideology is revealed in his great-grandson's effort to align his own reign with Cosimo's, using his illustrious ancestor as model.

Fulfilment of the Duke's utopian vision was not always smooth. When his much-lauded Accademia del Disegno was instituted in 1563 to rein in warring practitioners of sculpture, painting and architecture, its elitist rules of admission immediately inflamed artistic passions. Vincenzo Borghini's embarrassed exchanges express the delicacy of his position as *luogotenente* —the Duke viewed any unrest as a potential threat to his social polity. Karenedis Barzman concludes by aligning Foucault's theory of the 'technology of power' with blurring of fidelity to God and Cosimo in the Disegno's mandate. Philip Gavitt documents how institutional indolence, insolvency and scandal grounded philanthropic intentions for convergence of economic, social and artistic disciplines at the Ospedale degli Innocenti. Rug and tapestry workshops were instituted to train foundlings in profitable luxury trades. Prior Borghini again treads a fine line: he relates the desperation and rebelliousness of eager boys whose instructor fails to instruct; he admits that a Majorcan instructor has absconded with a foundling; another has unscrupulously sold foundlings' rugs; he reports that efforts to institute Levantine practices have forced the mutinous response that 'it is not the custom to shave hair from goats in Tuscany.' (To reinforce the point, foundlings present Francesco I with a 'Levantine' rug woven from hair shaved instead from a dog). Domenico Zanrè unveils the waggish antics of wits of the Accademia del Piano. Secretary Lorenzo Pagni's and Bargello reports of a macabre convivio at Bartolommeo Panciatichi's home beautifully illustrate concerns at subversive undercurrents in ducal cultural circles. With 'his own eyes' Pagni had viewed through a window a darkened room filled with effigies —one was of a recently deceased bishop— constructed of turnips, leeks and carrots, augmented with performance of a mock *laudatio funebris* in parody of the Accademia Fiorentina's solemn obsequies for dignitaries. (Decoration of Panciatichi's home with cabbage stalks was, apparently, a particular target for investigation). Delight in this account and in Cosimo's aplomb as latter-day Solomon in adjudicating the zealous reports of his thought police fade at the revelation of his pitiless strike against some political foes among the Pianigiani.

Calvacanti's aphorism 'Whoever holds the piazza always is master of the city' encapsulates Mary Gibbons's engrossing discussion of citizens' reception in 1594

to Giambologna's colossal equestrian statue of Cosimo, who hailed it as their own Trojan horse or new Marcus Aurelius. Gibbons judges its impact in context of the disciplined decorum required in the art of riding as appropriate to great rulers.

All of these contributions intersect at the figurehead Cosimo, a very paradigm of Werner Gundersheimer's 'Big Man,' the leader who envisages himself as 'part of a great continuum, extending deep into the past and far into the future.' In his sweeping, visionary view of rule, mental constructs of history are absorbed by this astute prince and his legacy to future generations is constructed.

GABRIELLE LANGDON
University College, Dublin

***Gender and the Italian Stage: From the Renaissance to the Present Day.* Maggie Günsberg. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. Pp. xi, 275.**

The vibrant character and popularity of Italian theatre since the period of Machiavelli have inspired erudite studies on disparate subject areas as well as prominent inclusions in encyclopaedic international histories. Yet this genre has not received sufficient or adequate analysis in areas of feminist thought and gender awareness. Günsberg's text not only corrects this evident defect, but also offers up-to-date interdisciplinary approaches to produce a set of feminist readings in which gender interacts with a number of social categories in general, and age, family, and class in particular.

The thread which unites these six chapters is the attention paid to the element of materialism in association with feminist critique that recognizes the importance of the economic sphere for understanding women's social position in relation to their age, race, colour, class, familiar and working status. Each chapter penetrates deliberately and eloquently in the interface between ideology and culture evidencing patriarchy's adherence to and cultivation of gender difference as oppositional rather than relational. This volume covers a broad span ranging from the early "capitalist market economy" of the Renaissance to the plays of Franca Rame written and performed in the industrial capitalist post-boom years.

While changing socioeconomic climates visibly affected gender representations through the past five centuries, patriarchal ideology has changed only superficially. The evident and intriguing dichotomy between the vicissitudes, trends, attitudes affecting gender in midst of social evolution versus the rather constant and stable portrayal of these on stage is the fundamental concern of each chapter. The first ("Waiting in the wings: female characters in Italian Renaissance comedy"), assesses the role of female characters maintaining as focus of interest, as in chapter two ("Gender deceptions: cross-dressing in Italian Renaissance comedy"), the interface between gender portrayal and stage conventions. Basing her analyses on the corpus by Aretino (1525), informed by Cinquecento's epistolary texts and recent scholarship, Günsberg is able in these two and following chapters, to surface new and intriguing evidence to support her conclusions. No female char-

acter dominated the stage to the extent of her male counterpart; further, high social, economic, and intellectual status increased marginalization to the extent that, as in social life so on stage, women seem passively to "wait in the wings." In addition, emphasis on sumptuous costuming (as on set designs, music and choreography) further relegated females to being visual materialistic tokens deprived of voice.

The next two chapters bring the critical discourses from the eighteenth to the late nineteenth century through the communal theatre of Goldoni ("Artful women: morality and materialism in Goldoni"), the realistic theatre of Verga, and the decadent strain of D'Annunzio's stage ("Masterful men: difference and fantasy in D'Annunzio"). The essential difference in the theatre of these disparate authors and periods is that the values epitomized by the comedies of Goldoni, on virtue, reason, happiness and materialism are in direct opposition to those of Verga's sharp realism and D'Annunzio's upper-class superman of will and action, passion and tragic heroism.

As a result, in part, of a preponderance of indoor settings and moral communal themes, the comedies of Goldoni can be best understood by keeping in view the 'virtue' vs. 'vice' dichotomy of female characters. These words having a special patriarchal resonance in eighteenth-century Europe and Venice especially, lead to female sexual behaviour being a major focus for patriarchal interest in Goldoni's theatre. In like manner, D'Annunzio's willful and power-seeking men cannot be examined adequately without considering as well their relations with femininity. In the end, for the angelic and the artful women of Goldoni, marriage beckons to restore moral/patriarchal order. And yet, Goldoni's female characters also demonstrate that femininity cannot be fully circumscribed by a value system alien to its interests. So too, masculinity in D'Annunzio can never completely fulfil the role with which patriarchy seeks to identify it.

The question of age as it relates to gender portrayal is the central interest of the fifth chapter dedicated to Italy's greatest playwright ("Patriarchs of the twentieth century, and prodigals: the generation gap in Pirandello"). Günsberg stresses that sociologists consider age, like gender, a category that is socially constructed and culturally specific; while age is often mentioned as an important factor in gender criticism, all too often there is no development of it as a meaningful contributing factor to the issues of gender. This chapter addresses this oversight—particularly crucial to Pirandello's theatre, charged as it is with dynamics of power struggle among generations and between genders. Günsberg's analysis penetrates to the core of patriarchal attitudes in Pirandello demonstrating how patriarchy continues to "police" its own male hierarchy in material as well as sexual concerns, marginalizing femininity, and specifically maternity. Age, ageing, the masking of these, how they relate to gender and class are examined in detail in numerous plays from the earliest (*La morsa*, 1898) to his last and unfinished *I giganti della montagna* (1931). Informed by the scholarship of eminent sociologists Günsberg's observations shed new light on Pirandello's works leading to some crucial social insights: "Age and generational difference links up with gender difference as far as the achieving of adulthood, or independent personhood through work, is con-

cerned 'Labour force participation became central to the attribution and withholding of personhood'. This is illustrated in *L'altro figlio*, ... dealing with disruptive emigration patterns that result in 'old people, *women* and children' being left behind"(190). Pirandello's 1909 essay "Femminismo," rationalizes his opposition to middle-class women working by idealizing domestic femininity and de-feminizing women who work. Pirandello founds his plays on dynamic dramas of male generation gaps emphasizing action (rather than looks, as in women). Thus, concludes Günsberg, for Pirandello the male is the doer, while the woman as body is "already and always an actress" (202).

Having sustained four centuries of patriarchal dominance, what different voices and opportunities have been possible to the Italian stage in the twentieth century? Among the most innovative and effective, the theatrical comedies and performances by world renowned Franca Rame (often with Dario Fo) are the focus for the last chapter, which from the onset broaches the problem of representations of femininity. Günsberg enumerates the issues confronting Rame as playwright, actress, director/producer of a theatre by, about, for women: how to divest this genre of that patriarchy that still held sway, and of the concept that the voice of men lives within women? After explaining the import of "female parts" and the nature of her collaboration with Fo, the chapter proceeds to unlock in a perceptive and systematic discussion issues around female subjects, notably those of subjectivity and femininity, particularly in the face of patriarchy's presumption of the male, but denial of the female subject. Prominent Western theories participate in this very important discussion, which culminates in the realization of a methodology that can offer feminism a mode of agency that is freed from constraints of patriarchal truth and morality about femininity. Rame's style of theatre, written, and also resulting from audience participation/suggestion, allows in part for the replacement of fixed female subjectivity with female subjectivity as an on-going process, "perpetually constructed and constructible" (213). In Rame's writings and performances, identity can no longer be perceived as monolithic or preordained as the (traditional) unified subject is replaced by multiple subject positions and identities. But although Rame's collective corpus succeeds in mapping out and underscoring the stages of Italian feminism (*autocoscienza*, *affidamento*, *politizzazione*—the personal as political), her plays, though addressing women of all ages, nevertheless remain bound to themes of marriage, motherhood, domesticity, sexuality. Other areas (career, vocation, choice, leisure) which also contribute to self-knowledge and development, are left unexplored in her theatre. Yet, notes Günsberg, this does not detract from her signal contribution to widening the scope of the feminine voice on the Italian and the international stage.

For its penetrating, lucid observations, its detailed scholarship, its overarching critical approaches to the subject of gender, age, class, feminism, Günsberg's study is a "must read" for students of theatre, cultural, and Italian studies.

VERA F. GOLINI
St. Jerome's University (Waterloo)

Mineo, Nicolò, ed. *Lecture Classensi. Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella Divina Commedia*. Ravenna: Longo, 2000. Pp. 237.

Sarebbe difficile decidere quale tradizione dantesca, se quella fiorentina o quella ravennate sia più venerabile o prestigiosa. Una collana recente, però, il ventinovesimo volume di *Lecture classensi*, presenta un forte argomento in favore di quest'ultima. Curato da Nicolò Mineo, *Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella Divina Commedia* raccoglie sette interventi del 1999 che trattano di una varietà di soggetti dal profetismo gioachimita e la sua pertinenza alla questione della Donazione di Costantino, alla visione di Dante dell'armonia terrena. I sette saggi nel loro insieme presentano al lettore un'immagine coerente del progetto narrativo dantesco mentre allo stesso tempo forniscono una selezione ampia di nuovi paradigmi esegetici. Nel primo saggio dal titolo "Dante, il profetismo gioachimita e la donazione di Costantino," Sergio Cristaldi considera l'impatto su Dante e sui suoi scritti del profetismo religioso medioevale e il particolare ruolo giocato da Gioacchino da Fiore.

La considerazione di Cristaldi dei precetti del gioachimismo sull'età costantiniana, e specificamente per quanto riguarda il pauperismo ecclesiastico, inevitabilmente conduce l'autore ad una discussione della posizione francescana e della risposta papale a coloro che criticano il potere temporale e la ricchezza della chiesa e dei suoi servi. Senza essere a conoscenza della falsità del documento, tutti e due i lati del dibattito nel tardo medioevo dovevano necessariamente confrontare la Donazione tenendo in considerazione non soltanto il suo significato, ma anche la sua legalità. Cristaldi esamina a fondo il modo in cui la Monarchia e la Commedia riflettono la polemica creata dalla Donazione e il dissenso di Dante alla dottrina dominante. La Monarchia e la Commedia, suggerisce Cristaldi, indicano una forte solidarietà con il gioachimismo e il movimento francescano spiritualista.

A complemento alla considerazione di Cristaldi, troviamo gli interventi di Giorgio Bárberi Squarotti, "Spiegazione e Profezia" e di Francesco Spera, "Dialogo e Profezia nella 'Commedia' dantesca." Tutti e due trattano del problema della forma della profezia. Quello di Bárberi Squarotti cerca di riconciliare la tensione fra il trattamento di Dante/scrittore degli indovini e l'atto di predire che la narrazione della Commedia essenzialmente costituisce. La giustificazione dantesca, secondo Bárberi Squarotti, si trova nella concezione biblica della profezia "come esplicazione del senso degli accadimenti." Così, spiega Bárberi Squarotti, Dante può presentare la "profezia" di Ciaccio, per esempio, non come profezia degli avvenimenti politici a Firenze ma come una spiegazione del significato di essi, evitando l'accusa che dirige egli stesso a quelli che presumono di sapere il futuro. Il saggio di Spera considera il contesto narrativo in cui si trova la presenza della profezia, concentrandosi sulla parola diretta nel tessuto della Commedia. Letti insieme, questi tre saggi, quelli di Cristaldi, Bárberi Squarotti e Spera, ci danno un trattamento soddisfacente del contesto, del ruolo e della forma di quest'importantissimo elemento del progetto dantesco.

L'intervento di Lucia Battaglia Ricci continua l'esercizio di collocare la Commedia in contesto iniziato da Cristaldi, questa volta mettendo a fuoco il problema delle fonti visive del mondo ultraterreno della Commedia. In quest'articolo affascinante "Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno," Battaglia Ricci continua il lavoro di Le Goff, Rajna e Iannucci, studiosi che hanno trattato le immagini che hanno ispirato Dante nel suo atto di creazione o invenzione. Concentrandosi principalmente sul metodo usato da Dante per assorbire e includere immagini visive in una narrazione scritta, Battaglia Ricci discute il loro ruolo mnemonico nel leggere il testo e nell'impararlo a memoria. Particolarmente interessante è il suo riassunto delle fonti medioevali per il Satana dantesco, dai mosaici nel battistero di San Giovanni a Firenze al Giudizio Universale di Giotto a Padova, rifugio di Dante durante il suo esilio. Non è che Battaglia Ricci neghi o ignori l'influenza molto forte delle opere classiche sull'invenzione della scena dell'eternità, ma è che non lo fa affatto.

Invece, la studiosa propone una forte presenza narrativa della cultura iconografica e l'esistenza delle fonti classiche come complementi.

Legato all'intervento di Battaglia Ricci è quello di Nicolò Mineo, "Dante: un sogno di armonia terrena." Quest'ultimo intervento incomincia dal riconoscimento che il ruolo principale di Dante nella Commedia è quello di profeta e procede verso una considerazione della sua visione mondiale. Se Ricci considerasse la visione dantesca dell'aldilà, è proprio qui che troviamo la visione dantesca del mondo mortale e questa visione, più che politica, è religiosa. Però Mineo non esamina soltanto il contenuto di questa visione ma anche la sua forma e il suo contesto, attribuendo alla visione un carattere profetico.

In fine, la collana ci dà due saggi più "tecnici." Qui Antonio Paoletti ("Cornice e cornici nella Commedia,") e Nicolò Mineo ("Il 'commento' come forma della narrazione nella "Divina Commedia") considerano gli aspetti formali del progetto narrativo di Dante. Questi ultimi due interventi completano questo ciclo di letture classensi, esaminando precisamente come Dante usi forme classiche, insieme con il modello narrativo del viaggio e quello della visione per presentare ai suoi lettori un macrotesto di significato globale.

MARY ALEXANDRA WATT
Gainesville University

Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy. Udine, 24-26 febbraio 1997, ed. Neil Harris. Libri e Biblio-teche, 7. Udine: Forum, 1999.

The volume collects the proceedings of a conference held in honour of Conor Fahy on the occasion of the honorary degree awarded him by the University of Udine in recognition of his contribution to Italian bibliography.

The collection includes important articles by several of the discipline's leading practitioners, offering clear proof of the achievements of bibliographical research in Italy in the last decade.

One of the most respected and influential authorities in the field of Renaissance book history, Fahy has done more than any one to elucidate the principles and methods of Anglo-American bibliography, and to adapt and apply them to the study of the period's printed texts. In addition to his seminal contributions to methodological and theoretical questions, he has worked on numerous specific cases, most famously on the 1532 Ferrara edition of the *Orlando Furioso*. The significance of the work of Fahy and of those he has influenced can only be understood within the context of the historical development of textual bibliography. He himself provides a cogent account of the discipline's evolution in "Storia della bibliografia testuale" (23-34), which records the lecture he delivered on the conferment of the honorary degree, and which begins with a definition of the term: "nella filologia contemporanea di lingua inglese indica una metodologia per la preparazione di edizioni critiche di opere trasmesse esclusivamente a stampa" (24). This philology of printed texts was developed around the particular problems presented by seventeenth-century English literature, notably the plays of Shakespeare, and it is the highly specific nature of Anglo-American bibliography that must inform the attempts of scholars adapting its acquisitions to texts of other periods and in different languages. Fahy emphasizes that Italian philologists should take from their English-language colleagues only what they consider pertinent to their own work. It is significant to note here that throughout his career Fahy has never bemoaned the "tardiness" of Italian philology in boarding the bibliographical train, seeing its initial resistance to bibliography as a natural consequence of the discipline's long-established concern with texts —i.e., the *Divine Comedy*— with a manuscript rather than printed textual tradition. Nevertheless, philologists working on editions of authors such as Ariosto, Tasso, or Manzoni, where manuscript transmission is often absent, can no longer avoid bibliography. Fahy affirms that the most useful aspect of the discipline for Italian scholars is its "elemento bibliologico," that is, the powerful tools it deploys in the systematic examination and analysis of the physical book. He further argues that these tools are valuable in fields other than textual studies, particularly in book history and more generally in cultural history. He also encourages bibliographical scholars to utilize the documentary evidence available in archival sources.

As Neil Harris, the editor of the volume, explains in his profile of the career of the Anglo-Irish scholar, Fahy's work evinces the belief that it is not sufficient to make claims in favour of textual bibliography, but it is also necessary to prove its ability to produce real results, "alla ricerca non di una trasposizione semplice e brutale, ma di un'osmosi lenta e sottile" (317). The articles in this *Festschrift* bear witness to the validity of Fahy's call for a practical marriage of Anglo-American and Italian scholarly traditions. Edoardo Barbieri reconstructs the early printing history of the cantare *La Passione di Gesù Cristo*, attributed to the Senese Niccolò Cicerchia. Building on Roberto Ridolfi's innovative work on offset in incunables, Barbieri combines both typographical and philological evidence, and he urges bib-

liographers to include textual analysis in their research. Carlo Maria Simonetti's article on publishing *consortia* in Venice in the second half of the Cinquecento is based on both bibliographical and archival sources. Neil Harris' magisterial study of the running-titles in the 1532 edition of the *Orlando l'arioso* reconstructs the process by which the last version of the epic was printed in Ferrara under the personal supervision of Ariosto. Harris builds on earlier work by Fahy and Santorre Debenedetti, and he provides an authoritative example of the results achieved when Italian and Anglo-American methods are integrated.

Italianists will be interested in Marco Villoresi's study of the library of Michelangelo di Cristofano da Volterra, a fifteenth-century *canterino*, and in Enzo Bottasso's article on the 1521 edition of Giovan Giorgio Alione's *Opera Jocunda*. Andrea Cuna's study of the early development of Greek type in Italy will be useful to incunabulists, while print historians will appreciate Giuseppina Zappella's article on imposition in Naples in the Seicento. The complex question of textual transmission in opera libretti is broached by Giovanna Gronda, who examines the specific cases of Rinuccini's *La Dafne* and Da Ponte's *Così fan tutte*. Scholars carrying out research on Cinquecento books should be aware of the problems faced in cataloguing Italy's vast collections, and a pertinent introduction is offered by Rosaria Campioni's article on Fahy's influence on the *Censimento delle edizioni italiane del XVI secolo*. The exhaustive list prepared by Harris of Fahy's publications in the period 1955-1998 is a convenient finding aid.

This collection is a necessary and invaluable resource for scholars working on various aspects of the Italian Renaissance, particularly specialists in philology and textual criticism, literary studies, book history and material culture.

ANTONIO RICCI

The Medici Archive Project, Florence and New York

***Reflexivity. Critical Themes in the Italian Cultural Tradition: Essays by Members of the Department of Italian at University College London.* Ed. Prue Shaw and John Took. Ravenna: Longo Editore. 2000. Pp. 226.**

Reflexivity contains thirteen essays that could be organized into four general historical and/or methodological areas. The first area is composed of three essays on poetics in modern Italian literatures and the second area comprises two essays on the Italian cinema and visual arts. The third area includes three essays about Italian writers in Renaissance England, while a fourth more eclectic group includes articles on Italian politics, linguistics, and an article on bibliographical matters in Italian studies. These four groups are not divided by type in Reflexivity, but when read as essays in dialogue with one another within their respective areas of inquiry or beyond them to other areas represented in the volume the collection emerges as a provocative cross-section of a particular Italian Studies

Department's current work. But are anthologies composed exclusively of the writings of a single academic department representative (by way of a metonymic figuration) of the status of a discipline? This is a matter that assumes different values when an anthology is read as representative of the oscillations taking place within related fields of research. But how does one review such a book: as a collection of individual essays, or through the analysis of the idea of the "anthology" itself? The following review explores each approach and the possible relationships between them.

It is at the level of the individual essay that the metonymic model I have suggested becomes tenuous and, perhaps as a result, even more compelling; it is from the fault lines of an attempt to read the volume as paradigmatic that the problems offered by Reflexivity's more interesting essays shine forth.

The first area of inquiry, as mentioned earlier, falls under the rubric of modern poetics. As such this group constitutes one of the strongest veins of inter- and intra-cultural investigation in the collection. The essays that figure in this group are Emanuela Tandello's "Giacomo Noventa, Heine and the Language of Poetry," Prue Shaw's "The Intentional Fallacy and Benedetto Croce," and Anna Laura Lepschy's "Pirandello's Verga." The respective merits of these three essays might be organized around a single figure: the monumental problems presented to the Italian studies scholar by the work of Benedetto Croce. Shaw's essay is the most intensive of the three in its reading of Croce, and it delineates (as the others do on a smaller scale) the continuous debate over Croce's influence on the study of modern Italian culture. Shaw's essay should have been written in the mid-twentieth century for English readers, as it would have perhaps saved Croce's reputation among American literary critics who, rather than reading Croce in Italian relied upon secondary scholarship by W.K. Wimsatt that misrepresented and decontextualized Croce's ideas on authorship. Whereas Shaw's essay presents Croce as an international figure, Emanuela Tandello's essay on Giacomo Noventa presents Croce in a national context as the target of Noventa's anti-hermetic critique of modernist poetry, thereby transforming Croce into the iconic theoretician of modern aesthetics with which the politically conscious Italian writer must contend. Croce appears once again in an series of paragraphs dedicated to his influence on Pirandello's reading of Verga in Anna Laura Lepschy's article, as a critic of dialectical literature and a proponent of a historical rather than a formalist understanding of certain modern literary movements.

These three essays are relevant to contemporary discussions of the ancillary role played by intellectuals in shaping national and international discussions of modernity in relation to literary production. One has only to turn to Gramsci's extensive writings on Croce to appreciate the formidable theoretical problems Croce presented to the historical understanding of the work of art in contemporary culture and how this understanding betrays broader cultural formations; these questions are treated carefully in both their Italian context (in Tandello and Lepschy) and for their consequences in American literary history (in Shaw). These essays stand are all the more interesting when read in relation to our particular moment in Italian political and cultural history, in which two post-Cold War polit-

ical regimes are engaged in a struggle for power through their definitions and reforms of education and culture, just as the educational reforms that were instituted by Croce while he was Minister of Education (under Giolitti) were swept away by Gentile only two years later (when Gentile was appointed Minister of Education by Mussolini).

The second cluster of essays might also be read in terms of its relation to the present. This cluster concerns the cinema and the visual arts, and includes two articles dedicated respectively to each: John Foot's "‘la gente e il buon costume’: Luchino Visconti's *Rocco e i suoi Fratelli*. Censorship and the Left in Italy" and Robert Lumley's "American Influences in the Visual Arts in Italy in the 1960's." Although this second grouping of essays is perhaps the most meager in quantity, it raises similar questions as those raised by the shared concern with Croce in the previous three articles, and in particular might be read as treatments of how the Italian visual arts and the Italian cinema stand in contrast to one another and in relation to a conception of the work of art as a metonym of the cultural life of the Italian nation-state beyond its own borders: the modern Italian visual arts enjoy a somewhat provincial recognition in twentieth century Italian culture, while the Italian cinema is universally recognized (and how rarely does that occur any longer?) as one of the most influential national cinematic institutions of the last one-hundred years. John Foot's article on Visconti is especially concise on this matter, using as it does a case history of Visconti's film to point out contradictory critical tendencies in the Italian political Left's reception of the film that in turn orients the essay as a study of the paramount importance of class relations in the history of the Italian cinema and the intellectual's sometimes problematic relation to those class formations.

The third area of research presented in the volume, when regarded as a series of dispersed essays on seemingly unrelated subjects, might be regarded also as the most eclectic, but this eclecticism reveals multivalent relations to the present moment in Italian Studies that are enacted throughout the book, and as such are one of the anthology's merits. This final group includes articles on Italian politics, linguistics, Italian intellectuals in Elizabethan England, and an article on bibliographical matters in Italian studies. A secondary cluster might be discerned within this eclectic group consisting of essays on Italian writers in England: "Giovanni Aquilecchia's "Another Aspect of Bruno's 'Poetics': the Conception of the 'Poetic Impresa,'" John Took's "Cino de Pistoia and the Poetics of Sweet Subversion," and Dilwyn Knox's "An Arm and a Leg: Giordano Bruno and Alessandro Citolini in Elizabethan London." Although they are not all in dialogue across common problems such as literary poetics or the cultural inflections of the visual icon and moving image, these essays nonetheless depict the dynamic pluralism of our present moment in Italian studies as seen through a particular department's workings.

And so we must return to the question that frames this review: are such anthologies representative, by way of a metonymic figuration, of the status of a discipline? Of the thirteen essays presented in this collection, twelve are written in English and one is written in Italian. This obvious point indicates a pair of organizing principles in this collection of essays. The first principle pertains to

how the imbalance of languages I have noted provides a window of inquiry into the workings of scholars concerned with theorizing certain patterns of intellectual exchange between canons, between writers, and between cultures and doing so, predominantly in English, under the aegis of an Italian publisher. And because the majority of the essays in the volume are concerned with the dialogue of ideas enacted across the intellectual formations of various English speaking nations and the formations of Italian intellectual and cultural history, these exchanges are historically double-voiced, presenting both our own increased speed of access to archives, art and culture and also the seldom-acknowledged differences in such rhythms of exchange during other eras. Whether this dual voicing is implicit or explicit in the volume, I leave to the discretion of its readers.

And yet this curious problem of the ratio between languages and the cultures in contention is the locus of *Reflexivity's* second organizing principle. The second principle is a result of the book's presentation of a cross-section of the current writings of a Department of Italian Studies (that of University College London) and as a result the book enacts its work at a focused, institutional level. In this sense, the book is singular and portrays a strong image of the diversity of intellectual interests in a single department. This singularity is complicated in the relationship between the organizing principles of the volume - the linguistic and the institutional - that in turn suggest how the essayistic anthology, as an idea and a genre, is both unique and paradigmatic.

The institutional specificity of *Reflexivity* offers more to consider in this respect than do most anthologies and the collection succeeds where other anthologies of essays on Italian culture have failed. Interestingly enough, the very anthology I had in mind as the example of a failure of disciplinary eclecticism - David Forgasc and Robert Lumley's *Italian Cultural Studies: An Introduction* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1996. Pp. 368) is relevant in this case as it pertains to the differing strengths and weaknesses that inflect the idea of the "anthology," for Dr. Robert Lumley is a member of the department that is the locus of *Reflexivity's* work as well as an editor of the earlier book to which I refer. Whether or not an anthology is strengthened or weakened according to an anthology's exclusive institutional affiliation (as is the case in this book) forces a dual representation: what ideas are represented in the essays, and what is represented by the anthology? And how might the two overlap?

HENRY VEGGIAN
University of Pittsburgh

Quaderni d'italianistica appears twice a year, and publishes articles in Italian, English or French. Manuscripts should not exceed 30 typewritten pages, double spaced, and should be submitted in duplicate plus diskette. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the New MLA Style Sheet.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année, et publie les articles en italien, en anglais ou en français. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire et sur disquette. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du nouveau MLA Style Sheet.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Francesco Guardiani,
Editor, *Quaderni d'italianistica*
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto ON M5S 1J6 Canada

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à :

Konrad Eisenbichler
Book Review Editor, *Quaderni d'italianistica*
Victoria College PR 317 / University of Toronto
73 Queen's Park Crescent
Toronto ON M5S 1K7 Canada

Please direct all other queries or correspondence to:

Veuillez adresser tout autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci
Managing Editor, *Quaderni d'italianistica*
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto ON M5S 1J6 Canada

ABONNEMENT / SUBSCRIPTION			CANADA / USA	INSTITUTIONS
an	1	year	\$25.00	\$30.00
ans	2	years	\$40.00	\$52.00
ans	3	years	\$55.00	\$75.00

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$15.00. N.B. Members of the Society will automatically receive the journal, which is included in the \$50.00 annual membership.

Les autres pays ajouter \$8.00 par année pour les frais de poste et de manutention. Pour un numéro spécifique le prix est de \$15.00. L'adhésion à la Société, taux de \$50.00 par année, donne droit à la réception de la revue.

COVER BY: VINICIO SCARCI